

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

1
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE:

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Membri: SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, GHEORGHE CIOBANU, DINA COCEA, DUMITRU FERNOAGĂ, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, ION PASCADI, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ZENO VANCEA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România și membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar științific de redacție: OLGA FLEGONT.

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria teatru — muzică — cinematografie paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ROMPRESFILATELIA, boîte postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul IV.

Prețul unui abonament este de 50 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

T. 19

1972

Nr. 1

S U M A R

STUDII

ION CANTACUZINO,	<i>Critică, teorie și creație în istoria filmului</i>	3
★		
LILIANA ȚOPA,	<i>Mihail Dragomirescu și estetica teatrală</i>	13
LETIȚIA GÎTZĂ,	<i>Repere metodologice pentru cercetarea teatrului contemporan</i>	21
CLEMANSĂ-LILIANA FIRCA,	<i>Modalități artistice inedite generatoare de noi forme de expresie în muzică. Considerații generale</i>	27
B. T. RÎPEANU,	<i>Ecouri ale luptei democratice și socialiste în publicistica cinematografică românească a anilor 1920—1940</i>	33

CERCETĂRI,

NOTE ȘI DOCUMENTE

CONSTANTIN CATRINA și MIHAI MANOLACHE, LILIANA ȚOPA,	<i>Muzică psaltică românească în Biblioteca Muzeului din Scheii-Brașovului</i>	37
	<i>O temă medievală în literatura dramatică populară din Transilvania în secolul al XIX-lea</i>	45
ION CAZABAN,	<i>Iosif Nădejde și funcția educativă a teatrului</i>	51
MARGARETA ANDREESCU,	<i>Grupări teatrale interbelice și încercările lor novatoare</i>	55
ANCA COSTA-FORU,	<i>Figuri proeminente în teatrul românesc din prima jumătate a secolului: Marioara Voiculescu</i>	65
MIRCEA MANCAȘ,	<i>Un caracter, un actor: Ștefan Braborescu</i>	73
★		
OLTEEA VASILESCU,	<i>Despre începuturile cinematografului în orașul Craiova (1896—1914)</i>	75
ANA-MARIA POPESCU,	<i>Note pentru istoria Teatrului Național din Craiova între cele două războaie mondiale</i>	80
GEORGE FRANGA,	<i>Noi date documentare pentru biografia lui Grigore Manolescu « Fintîna Blanduziei ». Despre o nouă traducere în limba germană</i>	85
ION VÎRTOSU,		89
MIRCEA POPA,	<i>« Revista teatrală » (1913—1914), cea dintîi revistă de teatru din Transilvania</i>	90

IOAN CIUREA,	« Biblioteca teatrală » a « Societății pentru crearea unui fond de teatru român » din Transilvania	93
ANCA COSTA-FORU și IULIU ENESCU,	Arhivă teatrală: « Amintirile unui artist-amator ».....	95

CRONICĂ

Muzică-muzicologie (Cronica vieții muzicale. Început de stagiune (septembrie-noiembrie 1971) — ALFRED HOFFMAN; Al XIV-lea Congres internațional de studii bizantine — București, 1971 (lucrările secției de muzicologie) — ELENA ZOTTOVICEANU; Festivalul internațional « Musica Cameralis » — Brno, 1971 — VLADIMIR POPESCU-DEVESELU).....	107
Film-filmologie (ION CANTACUZINO)	113

RECENZII ȘI NOTE DE LECTURĂ

N. CARANDINO, De la « Electra » la « Dama cu camelii » (CLAUDIA DIMIU)	115
• * • Deux lettres de Prokofieff; I. LAKATOS, Ein unbekannter Alban Berg-Brief; RUDOLF PEČMAN, Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper; THEODORA STRAKOVÁ, K hudební minulosti Dubu u Olomouce; JIŘÍ SEHNAL, Vývoj figurální hudby na chrámovém kůru ve Velkých Losinách; ALENA NÉMCOVÁ, Janáčkova houslová sonata. Geneze díla; MILOŠ ŠTĚDRŮ, Janáček. Verismus a Impresionismus (MIRCEA VOICANA)	117
ROBERT PITROU, De Gounod à Debussy. Une « belle époque » de la musique française; ÉMILE VUILLERMOZ, Claude Debussy; HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE, Ravel et nous; ROSTISLAV-MICHEL HOFMANN, Rimski-Korsakov, sa vie, son œuvre (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	121
Bibliografie (Teatru — CLAUDIA DIMIU; Muzică — BRANDUȘA CĂPLESCU)	125
Discografie (ANCA JALOBEANU)	126

ION CANTACUZINO

A spectele istorice ale relației dintre critica și creația de film sînt încă destul de neclare. Nu știm să existe o *istorie a criticii de film*. Acestea nu i se oferă nici măcar un capitol aparte în cadrul istoriilor generale ale cinematografiei mondiale, iar referirile la texte din presă, cîte se găsesc în aceste istorii, nu izvorăsc din considerente metodologice, ci din necesități conjuncturale de informație. De aceea utilizează, indistinct, articole publicitare și reportaje de informație pitorească sau texte de teorie și estetică. Desigur, toate acestea laolaltă constituie materialul necesar pentru aprofundarea aspectelor diverse ale fenomenului cinematografic. Ele nu pot însă constitui și mărturia relației de interdependență dintre critică și creație.

Urmărirea atentă a evoluției acestui raport ni se pare totuși esențială, mai ales în cadrul pregătirii istoriei unei cinematografii naționale, așa cum este cazul nostru.

În primul rînd, fiindcă această relație reprezintă unul dintre parametrii integrării artei cinematografice în cultura națională. Interesul manifestat pentru film și nivelul la care el se situează, raportul dintre acest interes și cel manifestat pentru alte arte, gradul de informație al criticii în funcție de momentul mondial al « artei a șaptea », pe scurt, cultura cinematografică și suportul teoretic al criticilor de film dau măsura exactă a locului ocupat de cinematograful în momentul respectiv al culturii naționale.

În al doilea rînd, fiindcă această relație oferă istoricului de film repere pentru reflectarea în epocă a creației cinematografice, îngăduind astfel înțelegerea și aprecierea acesteia nu în perspectiva gustului de astăzi, ci în perspectiva — istorică — a semnificației și influenței sale într-un anumit moment al evoluției cinematografiei. În acest sens nu este lipsit de interes nici cine face critică cinematografică într-o anumită perioadă și nici în baza căror criterii teoretice o face.

Pornind de la aceste premise, am vrea să schișăm liniile mari ale raportului dintre critica, teoria și creația de film, așa cum se pot degaja chiar și dintr-o sumară evocare a istoriei cinematografiei, spre a vedea apoi ce învățăminte oferă o asemenea cercetare cinematografiei noastre de astăzi.

★

Atît cît putem aprecia, străbunul întregii critici de film este acel amplu articol publicat, în 1908, de cronicarul dramatic Adolphe Brisson — urmașul celebrului Francisque Sarcey la foiletonul teatral al celui mai important ziar francez al vremii, foarte seriosul *Le Temps* —, articol consacrat unei analize a primului film prezentat pe ecrane de societatea « Film d'Art », *Asasinatul Ducelui de Guise*. Această pagină de un interes capital, citată de Georges Sadoul¹

¹ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. II, *Les Pionniers*, Paris, 1947, p. 536.

(din păcate fără a-i da referința exactă), nu era o simplă recenzie sau un articol impresionist, ci o analiză critică serioasă, preocupată de stabilirea unor principii estetice, și care teoretiza cu subtilitate. Fiindcă e probabil prea puțin cunoscută, ne permitem să o reamintim.

Adolphe Brisson, care numea acel film « o nouă formă de teatru » — justificând astfel și interesul pe care i-l acorda în cadrul unui foileton de critică dramatică —, după ce considera că se încearcă prin el « codificarea estetică » a unei noi forme de spectacol, enunța datele problemei astfel:

« Ce este piesa cinematografică ? Ce trebuie să fie ? Căror necesități și căror legi trebuie neapărat să se supună ? Care sînt condițiile genului și limitele sale ? Cum poate fi definit ? Să încercăm.

În primul rînd, tot ceea ce nu se poate traduce decît prin cuvinte, adică meditația, ideea abstractă, pasiunea concentrată, va fi exclus. Ne aflăm în domeniul concretului. Personajele trebuie să acționeze, și să acționeze clar, iar mișcărilor lor trebuie să fie legate printr-o permanentă relație dintre cauză și efect. Trebuie să fie, într-un anumit sens, filtrate, dezbrărate de tot ce este de prisos, reduse la esențial. Dar această operă de epurare este o operă de artă. Îndată ce omul, prin efortul său, simplifică natura, apare stilul. Actorul care pozează pentru cinematograful și se silește să redea exact ceea ce i se cere stilizează — prin armonia sobră a atitudinilor sale, prin expresia justă a chipului său — acțiunile personajului pe care trebuie să-l incarneze.

În teatrul vorbit, detaliile dialogului, variația intonațiilor înlocuiesc în oarecare măsură ceea ce trebuie să exprime gestul. Aici, gestul, rămas singur, trebuie să fie adevărul însuși. Dacă ar fi altfel, ar fi supărător și intolerabil. Frecventarea acestei școli i-ar învăța pe elevii de la Conservator să se observe.

Dar oare arta aceasta, din care cuvîntul a dispărut, nu se confundă cu pantomina ? De fel. Pantomima are un limbaj al ei, o gramatică, niște semne ce nu se pot schimba și al căror sens este invariabil. Unul dintre ele înseamnă avariție, altul orgoliu, un altul cochetărie și așa mai departe. Cinematograful se abține de a utiliza un asemenea alfabet.

Scopul cinematografului este viața. Ținta sa este să prindă, să trieze, să fixeze, stilizînd-le, formele vii și aspectele fugitive. Dar el mai năzuiește să nu se mărginească numai la reproducerea lucrurilor actuale, ci să însuflețească trecutul și să restituie prin jocul actorilor, prin evocarea atmosferei și a mediului marile întîmplări ale Istoriei ».

Sadoul crede că « aici criticul ziarului *Le Temps* transcrie teoriile creatorilor *filmului de artă*, ceea ce i-au spus regizorul Le Bargy și asistentul său Calmettes ». Nu ni se spune pe ce se bazează această afirmație și de aceea nu știm cît este de exactă. Dar chiar dacă teoretizarea aparține creatorilor și e numai preluată de critic, nu e mai puțin evidentă și cu totul remarcabilă ².

Textul pe care l-am citat dovedește că, încă de la acel prim moment istoric important — care a coincis cu prima proclamare a caracterului de artă al filmului —, creația a implicat și o luare de poziție teoretică; iar critica a simțit, la rîndul său, nevoia de a-și întemeia judecata pe o teoretizare estetică. Chiar și în epoca de la început în care filmul era artă numai în titulaturi, se învedera deci strînsa relație existentă între teorie, opera filmică și critică. Cronica lui Adolphe Brisson — chiar dacă a avut un caracter conjunctural și a rămas un fenomen izolat — dobîndește și un caracter oarecum simbolic ³.

Raportul creație-teorie a fost urmărit, pe planul istoric, mai bine decît cel dintre critică și creație. Dacă nu avem încă o istorie a criticii, Aristarco a dat însă o primă și densă

² Ni se pare că Sadoul e mult prea temperat cînd apreciază că « aceste teorii nu sînt lipsite de inteligență, iar unele dintre ele au rămas valabile în tot timpul filmului mut » (*op. cit.*, p. 537). Analizînd textul lui Brisson în perspectiva timpului, este cert că merită un compliment mai puțin rezervat.

³ Același caracter îl are, desigur, pe planul cinematografului românesc, foiletonul din 1907 al cunoscutului publicist ieșean Streuerman-Rodion (*Dispariția teatrului*, în *Opinia*,

3 ianuarie 1907). Și la noi, într-o epocă în care cinematograful se afla în stadiul unei distracții de local, prezentată de operatori ambulanți, intelectuali de prestigiu studiau și încercau să definească raporturile și premisele evolutive ale relației dintre cinematograful și alte arte ale spectacolului, cum era teatrul. Lucrul acesta plasează de la început publicistica românească despre film cu mult înaintea creației autohtone, pe atunci inexistentă, preocupările teoretice anticipînd la noi creația.

formă de *Istoria teoriilor de film* ⁴. Deși este mai mult un *eseu despre evoluția teoriilor de film* decât o istorie propriu-zisă și deși lasă loc și altor modalități de a privi acest subiect, lucrarea sa are meritul de a fi analizat — într-o sistematizare personală cu care nu sîntem integral de acord — un vast material informativ, deschizînd un drum pe care e de mirare că nu s-au mai angajat și alții.

Aristarco își începe capitolul intitulat « Inițiatorii » cu următoarea frază: « Primul și adevăratul inițiator al teoriei cinematografice a fost un italian, Ricciotto Canudo », și adaugă observația că acesta rămîne în istoria filmului « pentru rolul de pionier pe care l-a jucat în domeniul criticii și teoriei cinematografice » ⁵. În adevăr, și în cazul acestui « misionar al poeziei în cinematograf », cum spunea Epstein, e vorba de o strînsă legătură între critică și teoria de film, ce reiese cu deosebită pregnanță din analiza autorului italian la a cărui lucrare vom trimite pe cei care doresc să se convingă. Cel de-al doilea « inițiator », pe care Aristarco îl așază alături și în continuarea lui Canudo, este Louis Delluc, « cel mai direct susținător al operei critice și teoretice întreprinse de Ricciotto Canudo ». Și acesta a început cu o activitate de critică cinematografică. Ca și a lui Canudo, ea s-a constituit foarte repede după un sistem de judecăți bazat pe criterii estetice, pornind de la necesitatea de a defini specificul artei cinematografice. Semnificativ este faptul că după prima sa carte consacrată filmului, *Cinéma et Cie*, care este o culegere de cronici, urmează o serie de alte volume în care Delluc își definește treptat elementele concepției sale teoretice asupra filmului ⁶. Dar spre deosebire de Canudo, Delluc va simți foarte repede necesitatea de a-și transpune în concret principiile teoretizate în prealabil, devenind el însuși creator de filme ⁷. Și cel de-al treilea « inițiator » evocat de Aristarco, Léon Moussinac, este deopotrivă critic și teoretician. Reluînd o afirmație a lui Sadoul, Aristarco amintește că Delluc este primul care « girează în Franța o critică cinematografică independentă într-un cotidian » (*Paris-Midi*, 1917), iar Moussinac « e primul care scrie în fiecare lună despre cinema în *Mercure de France*, revistă de prestigiu » ⁸, și subliniază faptul că acesta din urmă, în cartea sa *Naissance du cinéma*, publicată în 1924, « adună la un loc tocmai judecățile critice și principiile teoretice » apărute în această revistă și în altele la care a colaborat. O ultimă observație pentru a sublinia legătura dintre acești trei promotori este faptul că ei n-au fost numai contemporani și apropiați în preocupări, ci și prieteni (Delluc și Moussinac, născuți în același an 1890, au fost chiar colegi de școală) și s-au influențat unul pe altul, completîndu-și punctele de vedere și îmbogățindu-și reciproc perspectivele estetice asupra artei filmului ⁹.

În cursul celui de-al doilea deceniu se constituie astfel în Franța o critică cinematografică, ai cărei protagoniști sînt în același timp și teoreticieni. Critica și teoriile lor au avut o influență directă asupra evoluției creației franceze de film, asupra nașterii acelei « avangarde » care a dat un nou impuls unei producții intrate în impas, după ce dominase ani de-a rîndul cinematografia europeană. Această constatare, pe care ne-o pune la dispoziție istoria cinematografiei, constituie un elocvent exemplu al faptului că orice critică, spre a fi influentă, trebuie să se sprijine pe o luare de poziție teoretică, singura care determină un raport fertil între ea și creație. Lipsită de o bază teoretică, orice critică rămîne fără acoperire, redusă la o mărturie de gust personal, deci inutilă.

Pe drumul deschis de cei trei — și mai ales de Delluc care a continuat acest drum în domeniul creației — au pășit apoi și alți reprezentanți de frunte ai avangardei franceze: Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, René Clair, Jean Epstein. Toți aceștia, adică majoritatea celor care au dat un nou impuls filmului francez în prima jumătate a deceniului al treilea, au

⁴ Guido Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Milano, 1960 (*Cinematografia ca artă, Istoria teoriilor filmului*, București, 1965, traducere și cuvînt înainte de Florian Potra).

⁵ *Ibidem*, p. 115.

⁶ Cf. *Cinéma et Cie*, Paris, 1919; *Photogénie*, Paris, 1920; *La Jungle du cinéma*, Paris, 1921; *Drames du cinéma*, Paris, 1923.

⁷ Primul film al lui Delluc datează din 1920 (*L'Américain*). Îi vor urma *Le Silence* (1921), *Fièvres* (1921), *La Femme de nulle part* (1922), *L'Inondation* (1923), realizat cu puțin

înainte de moartea sa, survenită în 1924, la 33 de ani. După cum spune Aristarco, toate acestea sînt « filme în care încearcă să-și concretizeze ideile, să lupte, ca și în teorie, pentru un cinematograf al adevărului omenesc » (*op. cit.*, p. 123—124).

⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁹ E semnificativ faptul că Moussinac închină prima sa carte, *Naissance du cinéma* (1925), « memoriilor lui Louis Delluc, poet, cineast și prieten ».

fost deopotrivă teoreticieni și creatori de film, indiferent care dintre aceste preocupări a precedat pe cealaltă. De pe urma tuturor au rămas și filme, care au marcat o epocă, și cărți de teorie a filmului, care au constituit o piatră de temelie în acest domeniu.

Dar pe lângă această constatare, mai trebuie să tragem și un învățămînt din aceste adevăruri istorice. În toate aceste cazuri se învederează faptul că prin caracterul lor înnoitor, prin acel progres al limbajului filmic spre care tindeau, teoretizările s-au născut, întotdeauna și în chip firesc, din poziții critice protestatatoare, din *refuzul* unor forme depășite și din *opțiunea* pentru alte modalități, noi, de elaborare a viziunii cinematografice. Și, tot atît de firesc, această opțiune a dus la nevoia exprimării sale în practică. Studiul atent al scrisului tuturor autorilor pe care i-am citat mai sus și confruntarea scrisului cu operele lor filmice vădesc drumul de la *refuzul critic* spre *opțiunea creatoare* pentru forme noi.

Istoria filmului ne arată așadar că, din primele timpuri, teoria și critica de film s-au aflat într-o strictă dependență, cea dintîi presupunînd pe cealaltă și luînd naștere din ea, după cum și teoria a mers foarte des în paralel cu creația. Aceste exemple, culese dintr-un moment al istoriei filmului francez, se pot însă verifica în majoritatea perioadelor de vîrf ale diverselor cinematografii naționale. Aproape în fiecare dintre ele, marii creatori au fost și teoreticieni, după cum prea puțini dintre marii teoreticieni nu au ajuns să aibă și o activitate profesională.

Fie că este vorba de o teoretizare paralelă a unor poziții estetice deja puse în practică de creatori, fie că structura teoretică se afirmă direct în pregătirea unor curente noi, fie că e vorba pur și simplu de climatul propice determinat de dezbaterile de idei, aproape întotdeauna a existat un paralelism al teoriei și al creației, aproape întotdeauna teoria a fost un element determinant pentru momentele de vîrf ale istoriei filmului, marcate prin nașterea celor mai importante școli naționale¹⁰.

Vom exemplifica doar prin cîteva dintre aceste momente, în care cele mai prestigioase nume de creatori au coincis cu numele celor mai importanți teoreticieni. Un prim exemplu, contemporan, dacă nu anterior celui al teoreticienilor-realizatori francezi pe care i-am citat, este al regizorului danez Urban Gad, unul dintre cei care au contribuit, în deceniul al doilea, la afirmarea școlii daneze de cinematograf, așezînd producția unei țări mici pe primul plan al cinematografiei europene. Regizorul și producătorul Urban Gad a fost dublat și de un gînditor; el a știut să teoretizeze pe marginea filmelor sale într-un mod care a influențat nivelul producției daneze poate în egală măsură cu exemplul operei sale filmice¹¹.

Ceea ce s-a numit « miracolul sovietic » în cinematografie, acea explozie din deceniul al treilea care a revoluționat filmul mondial cu o forță covîrșitoare, s-a datorat unui mănunchi de mari creatori care erau în același timp și eminenți teoreticieni. Faptul că numele lui Grigorie Kuleșov, Dziga-Vertov, Serghei Eisenstein și Vsevolod Pudovkin sînt ilustre nu numai prin operele, dar și prin scrierile lor e prea cunoscut ca să mai insistăm. La unii, apariția elaborată în volum a teoriilor este ulterioară principalelor lor creații, cum este cazul lui Kuleșov care și-a strîns rodul unei activități didactice mult mai vechi¹², desfășurate paralel cu activitatea regizorală, și care a influențat toată generația de mari creatori sovietici prin luările sale de poziții teoretice cu mult înainte ca ele să fi văzut lumina tiparului. Asemănător este și cazul lui Eisenstein, care-și reia în volume apărute mai tîrziu opiniile exprimate în

¹⁰ Vom utiliza acest termen, deși s-au născut în jurul său controverse, datorate faptului că fără justificare a fost luat în sensul său cel mai strict etimologic, dînd naștere unui sentiment de repulsie pentru tot ce putea evoca drept restrîngere a libertății de creație. Este o eroare atît de clară încît nu credem că trebuie să ne oprească de la năzuința spre crearea unei școli naționale a filmului românesc, chiar dacă știm că în evoluția rapidă a cinematografiilor asemenea școli au avut o existență efemeră. Ele au lăsat însă în istoria filmului mondial cîteva capodopere și o diră adîncă, prin care se cinstește capacitatea creatoare a unei culturi. Și asta e ceea

ce dorim și filmului românesc.

¹¹ Urban Gad și-a început cariera de realizator din 1912, iar cartea sa *Filmen: dens Nadler og Maal* a apărut la Copenhaga în 1919.

¹² Cel mai remarcabil film al lui Kuleșov, *Aventurile extraordinare ale d-lui West în țara bolșevicilor*, datează din 1924, în timp ce prima sa carte *Isskustvo Kino* apare în 1929. Dar ea este o culegere de articole mai vechi, după cum cărțile ulterioare — începînd cu *Praktika Kinorežissurl*, apărută în 1935, — sînt cursuri ținute de el la Institutul de cinematografie.

vechi articole, paralel cu însăși creația sa și chiar înaintea ei¹³. Cel mai elocvent exemplu de paralelism îl constituie însă opera lui Pudovkin, al cărui film *Mama* datează din același an 1926 care vede apărind și prima sa lucrare de teorie a filmului¹⁴. Dar, indiferent de aceste suprapuneri, la toți există un paralelism al teoriei și al creației, indiferent dacă unii au rămas mai vii prin operele lor, iar alții ne apar interesați mai ales prin contribuțiile lor teoretice.

Până și un om cu o atitudine de pură formație de teoretician ca Béla Balázs a simțit nevoia să-și verifice gândirea în practică, printr-o activitate de scenarist ale cărei caracteristici și calități vădesc o directă corelație între cele două atitudini: teoria și creația¹⁵.

În alt deceniu — al patrulea —, în altă zonă europeană și în alt domeniu al filmului — cel documentar —, dubla activitate de realizatori sau producători, pe de o parte, de teoreticieni, pe de alta, a lui John Grierson și a discipolului său Paul Rotha a revitalizat documentarul englez și i-a dat acel specific, dublat de un prestigiu mondial, care se rezumă pentru noi în termenul « școală ». Faptul că ei s-au inspirat din anumite principii ale lui Dziga-Vertov nu face decât să sublinieze rolul dinamizant al teoriei, capabilă să determine în mod direct creația, dar și să genereze alte teorii care o duc mai departe și dau la rîndul lor naștere creației.

Momentul în care relația dintre refuzul critic, opțiunea teoretică și exemplificarea practică s-a manifestat mai elocvent ca niciodată a fost însă epoca de pregătire și de apariție a acelui curent, de esențială importanță în istoria cinematografului, care a fost neorealismul italian. Aici găsim un model tipic al relației de interdependență în succesiunea celor trei factori. Prima etapă a constituit-o apariția în critica italiană a unui « nou curent, mai viguros, care se va mulțumi timp de câțiva ani cu spațiul pe care ziarele și revistele îl rezervă criticii cinematografice și care va începe (...) să insiste asupra necesității unui limbaj cinematografic autonom, derivat direct din viața italienilor, din problemele vii ale țării lor ». Într-o a doua etapă, « experiențele, învățămintele, descoperirile se transmit de la pepiniera pe care o constituie revista *Bianco e Nero* și Centrul experimental al cinematografului la cea-laltă pepinieră, de la revista *Cinema* ». Dar directorii revistei *Bianco e Nero* erau criticii și teoreticienii Umberto Barbaro și Luigi Chiarini, acesta din urmă fiind în același timp director al Centrului experimental și mai târziu regizor de film. Iar « pepiniera » de critici și teoreticieni, de la revista *Cinema* cuprindea pe Giuseppe de Santis, Luchino Visconti și Michelangelo Antonioni, marii regizori de mai târziu, ca și pe Carlo Lizzani, el însuși regizor de valoare în anii ce vor urma. Acesta din urmă, scriind o istorie a filmului italian din care am citat pasajele de mai sus¹⁶, putea să afirme deci în deplină cunoștință că aceste scrieri critice și teoretice « au avut o importanță hotărâtoare pentru prepararea acelui climat care avea să dea naștere mai târziu neorealismului ». Iată de ce spunem că filiația de la critică, prin teorie, la creație e învederată cu maximă claritate tocmai în acest moment de vîrf al istoriei cinematografului moderne.

Dar nici în ultimele decenii relația pe care o analizăm n-a încetat să fie determinantă a oricărei etape de reală semnificație în evoluția artei filmului. Exemple recente de curente născute din refuzul unei forme de cinematograf și din opțiunea pentru o atitudine nouă, și care, după teoretizarea acestui refuz, ajung la valorificarea opțiunilor prin creație proprie, sînt și mișcarea « free-cinema » din Anglia și cea denumită « nouvelle vague » din Franța,

¹³ Ar fi o eroare să credem că putem data teoriile lui Eisenstein în raport cu data de publicare a cărților sale, devreme ce *The Film Sense* și *Film Form* apar la New York respectiv în 1942 și 1949,

¹⁴ *Kinorezissur i kinomaterial*, Moscova, 1926, cartea pe care un critic o punea alături de *Il Trattato della Pittura* a lui Leonardo da Vinci (bineînțele în cadrul domeniilor respective).

¹⁵ Cronologia lucrărilor capitale ale lui Béla Balázs este edificatoare: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Viena, 1924 (pe care Aristarco o consideră « profeția unei arte care începea să se nască »); *Der Geist des Films*, Halle, 1930 (« schiță a unui fel de gramatică a noului limbaj,

o stilistică și poate o poetică »); *Iskusstvo kino*, Moscova, 1945 (« operă fundamentală și rezumativă a teoriilor lui Balázs »). Între aceste lucrări teoretice Béla Balázs va fi scenaristul regizorilor A. Korda (1926), Viertel (1927) și Abel (1929), pentru filme mai puțin notorii, dar va colabora și la scenariul filmului *Dreigroschen Oper* de G. W. Pabst, în 1931, la scenariul și regia filmului lui Leni Riefenstahl, *Das blaue Licht*, în 1932, înainte de a face, mult mai târziu, în 1945, scenariul filmului lui G. Radványi, *Valahol Európában*.

¹⁶ Carlo Lizzani, *Le Cinéma italien*, Paris, 1955, p. 119–121.

născută din activitatea practică a unor critici grupați inițial pe aceleași poziții teoretice în paginile revistei *Cahiers du cinéma*. Aceste fenomene recente sînt prea cunoscute pentru a mai insista asupra lor.

Am mai adăuga și proba importanței unei asemenea relații pe care ne-o oferă istoria cinematografei românești, prin efectul exact contrar produs de inexistența ei în trecutul filmului românesc. Fiindcă pe lângă binecunoscutele cauze invocate spre scuza nedevoltării unei creații cinematografice care să depășească stadiul artizanal — lipsa de sprijin oficial, lipsa de înzestrare tehnică etc. — trebuie să adăugăm și faptul că foarte puțini dintre numeroșii și valoroșii intelectuali care s-au apropiat de critica și teoria filmului în perioada dintre cele două războaie (și chiar înainte) au ajuns și la o participare directă în domeniul creației. De aceea, în timp ce gîndirea despre film se afla la noi la un nivel foarte înaintat, creația rămăsese mult în urmă față de planul mondial. Această discordanță, această lipsă de corelație între nivelul criticii și al teoriei pe de o parte și cel al creației pe de alta, născute dintr-o regretabilă lipsă de colaborare între termenii ecuației, trebuie fără îndoială adăugate la pricinile rămîinerii în urmă a filmului românesc de pe vremuri.

Tot acest panoramic al istoriei filmului, din punct de vedere al relației critică-teorie-creație, demonstrează deci în mod peremptoriu strînsa legătură a celor trei factori, care se determină unii pe alții, rămînînd în toate momentele importante ale evoluției cinematografei elementul motor al înnoirilor, al progresului, al realizărilor artistice specifice unei școli naționale.



În general, toate datele pe care le-am evocat sînt — sau ar trebui să fie — cunoscute de iubitorii filmului și mai ales de profesioniștii săi. Dacă am socotit totuși util să le reamintim este fiindcă ele par să fi fost uitate în focul unor discuții de felul celor care s-au purtat, nu de mult, în cercurile creatorilor și criticilor noștri de film, tocmai pe tema raportului dintre respectivele lor activități. În mod cu totul neașteptat, critica părea să fie considerată de creatori ca un simplu exercițiu gratuit de negativism preconceput, o activitate neinteresantă și inutilă pentru ei, care nu le-a adus nici un ajutor în muncă. Și nu era vorba de un anumit fel de a face critică sau măcar de felul de a practica la noi critica de film — ambele cazuri putînd da naștere la discuții —, ci de critica în genere. Se nega în principiu rolul ei în îndrumarea teoretică, în sesizarea unor erori esențiale și deci în perfecționarea creației cinematografice.

Paradoxal este faptul că alte domenii ale creației artistice, care s-au dezvoltat, și-au definit formele și au dat omenirii capodopere cu mult înainte ca să fi apărut primele scrieri de teorie, de critică sau de istorie a artei respective, admit totuși existența unei strînse relații între activitatea creatorilor și cea a criticilor, teoreticienilor sau istoricilor disciplinei respective. Dar, în același timp, ea este negată tocmai în cadrul unei ramuri a artelor născută atît de tîrziu cum este cinematograful, a cărui evoluție a fost dublată foarte devreme de scrieri teoretice — înainte chiar ca realizările sale să fi fost recunoscute drept fenomene artistice, sau în orice caz paralel cu înseși dezvoltarea și evoluția creației, așa cum am văzut —, și tocmai în limitele unei producții atît de tinere ca a noastră, care-și caută încă stilul, specificul și afirmarea pe plan mondial.

E o manifestare de orgoliu cu atît mai ciudată cu cît cei care-l practică par să ignore nu numai istoria artei lor — evocată aici —, ci și caracteristicile ei.

Artă de creație colectivă — poate și o sinteză de arte —, cinematograful este în orice caz o sinteză de colaborări artistice. De aceea, reușita unui film depinde direct de măsura în care aceste colaborări vor fi sincrone și mai ales sintone. Pentru obținerea acestui sintonism, viziunea de ansamblu a întregului și armonizarea colaborărilor trebuie să depindă în ultimă instanță de un singur om, care să unifice în gîndirea și viziunea sa atîtea elemente divergente. Iar acela nu poate fi decît regizorul. Oricît ar părea de curios, chiar autorul ideii inițiale și al scenariului poate să fie doar cel mai apropiat colaborator al regizorului în această realizare a sintoniei, și de aceea formula ideală este unificarea celor doi într-o singură persoană.

Regizorul este însă și generalul de care depinde, pe câmpul de bătălie pe care îl constituie platoul de filmare, sincronizarea acțiunii trupelor și armelor de care dispune pentru reușita filmului. În această calitate el poate fi considerat responsabil atât de victorie, cât și de înfrângere. Analogia este însă valabilă în ambele sensuri. Un general care a conceput o tactică perfectă poate fi dus la înfrângere de o întârziere minimă sau de o greșită așezare pe teren a unei părți din trupele sale, așa cum Napoleon, care câștigase aproape bătălia de la Waterloo, s-a aflat în ultima clipă în fața unui dezastru, pentru că generalul Grouchy a întârziat cu câteva ceasuri joncțiunea sa cu grosul trupelor. Dar și un regizor stăpîn pe o concepție perfectă a ansamblului filmului nu poate reuși să realizeze această concepție decît atunci cînd toți colaboratorii săi răspund exact așa cum dorește la solicitările sale. O singură defecțiune a unuia dintre nenumăratele elemente ce conlucrează la realizarea unui film, un singur hiatus în ansamblu e de ajuns pentru a rupe armonia acestuia, pentru a scădea cu un anumit procent gradul său de reușită.

Actorul care nu corespunde într-un rol, fiindcă regizorul i-a acordat o încredere la înălțimea căreia nu s-a putut ridica, poate compromite un film, așa cum o creație excepțională îl poate ridica la un nivel ce se răsfrînge și asupra regizorului care și-a ales interpretul. Prezența unor mari personalități pe ecran e determinantă pentru valoarea filmului într-o asemenea măsură, încît filmul poate ajunge să fie creația interpretului principal aproape tot atît cît și a regizorului. Un film al Gretei Garbo din epoca de vîrf a carierei sale a fost întotdeauna un film Garbo și mai puțin un film al regizorului care-l semna.

Nu mai puțin importantă este contribuția operatorului, în spiritul viziunii regizorale, ca element determinant pentru realizarea acestei viziuni. Cenușul cețurilor plutind pe apă, realizat de Tisse în *Crucișătorul Potemkin*, negrul de cărbune al lui Perinal în unele filme ale lui Clair sau Korda, viziunea lui Figueroa asupra peisajului mexican sau contribuția lui Ovidiu Gologan la filme ca *Moara cu noroc* și *Pădurea spînzuraților* constituie fără îndoială elemente creatoare de primă mărime în realizarea unor filme care, fără ele, n-ar fi fost ceea ce sînt.

Aportul scenografilor dă și el perfect măsura în care colaborările însumate într-un film servesc, prin valoarea lor și prin aderența la viziunea regizorului, integrala realizare a acestei viziuni. Atmosfera creată de un scenograf de talent face parte integrantă din realizarea filmului, ca o contribuție esențială la actul de creație și aceasta cu atît mai mult cu cît este mai puțin ostentativă, cu cît apare mai integrată în întreg. Să mai amintim de ceea ce ar fi pierdut unele filme, socotite perfecte, dacă banda lor sonoră ar fi fost alta? Dacă, de pildă, *Le Million*, al unui regizor unanim considerat ca *autor* al filmelor sale, n-ar fi avut muzica pe care i-a scris-o Georges Auric? După cum nimeni nu va putea afirma că montajul nu este un lucru determinant în realizarea gândirii regizorului, iar faptul că nu toți regizorii au simțul necesar ca să taie unde trebuie și cît trebuie și că acest lucru e datorat monteurului îi acordă și acestuia un rol de prim ordin în reușita filmului și deci un procentaj din actul creator. Chiar și « capetele » mai mult sau mai puțin expresive realizate de machiorul filmului pot adăuga sau răpi unui film o parte din ceea ce a dorit regizorul să facă din el (după cum uneori contribuția din acest domeniu constituie partea cea mai impresionantă a filmului).

La toate aceste componente și colaborări din cadrul unei echipe perfecte va trebui să adăugăm și perfectă organizare a lucrului, datorită producătorului — dacă există — și mandatarului său pe platou, directorul filmului. Este arta de a oferi regizorului tot ce dorește și tot ce-i trebuie, chiar și excesul, acel lux inutil dar care-ți dă senzația de plenitudine fără de care nu se poate crea, care determină atmosfera de pasiune și de entuziasm a colaborării de pe platou, care permite să crezi în bucurie și nu în chinuri. Iată de ce idealul regizorilor din Occident, unde asemenea condiții se întrunesc mai greu, este să fie propriii lor producători, spre a-și asigura acest procent de libertate și de plenitudine absolut necesar pentru reușita viziunii lor.

Și de astă dată s-ar părea că am enunțat lucruri evidente. Dar din nou vom spune că evidența însăși se cere uneori reamintită. Numărul colaborărilor din cadrul filmului e atît de mare și sincronizarea lor atît de importantă, încît e foarte greu să spui ce procent revine fiecăreia în reușită. Este însă cert că spectatorul simte întotdeauna carența uneia dintre ele,

fără a ști precis de unde vine sentimentul de neîmplinire pe care îl are în fața ecranului. Indiferent dacă el se naște dintr-o idee confuză sau dintr-o peripeție absurdă, dintr-un joc actoricesc prea apăsător sau prea șters, dintr-un ritm de montaj neconform cu sentimentul pe care trebuie să-l provoace scena, dintr-un decor artificial sau dintr-o barbă prost lipită, întregul suferă de această carență, ca într-o simfonie în care cornul englez distonează sau intrarea fagotului s-a făcut cu întârziere, deși viorile au sunat cu o perfecțiune divină.

Iată toate restricțiile cu care trebuie să vorbim de regizor ca de realizatorul sau ca de autorul filmului. Cei mai mari realizatori au nevoie de fidelitatea și de sincronizarea tuturor colaboratorilor lor în viziunea de ansamblu cu care au pornit la drum. Și e bine ca toți acești colaboratori să se poată socoti — așa cum sînt, fiecare în măsura lui — părtași la actul creației colective care este filmul, co-autori ai lui. Fără acest sentiment de răspundere, dar și de satisfacție artistică, fără conștiința că meritele lor sînt recunoscute și apreciate, opera lor nu va fi perfectă. Desigur că, pentru a se putea socoti părtași la creație, ei trebuie să aibă nu numai stăpînirea meșteșugului lor, dar și sentimentul că sînt artiști și nu meseriași, creatori și nu funcționari.

Dacă recunoaștem deci rolul esențial al regizorului în obținerea unui ansamblu sinton, trebuie să considerăm tot atât de importantă și sincronizarea în această sintonie a colaborărilor esențiale ce se însumează în reușita filmului. Iar în fața acestei constatări e greu să hotărîm cine este autorul filmului, atunci cînd nu se întîmplă cazul rar ca regizorul să fie și scenarist și interpret principal al filmului, eventual și participant direct sau colaborator la crearea muzicii, a scenografiei sau a luărilor de vederi. Dar se știe că numai Chaplin a reușit să îmbine majoritatea acestor participări creatoare, iar foarte puțini alții pe cîteva dintre ele.

Și aici credem că este locul să revenim la analiza inițială a relației dintre critică, teorie și creație. Căci dacă am recunoscut, prin exemplele istoriei filmului, importanța acestei relații în atîtea momente de vîrf ale acestei istorii și în crearea atîtor capodopere, trebuie să recunoaștem și acestei funcții teoretice și critice un procentaj de participare la reușitele actului creator. În acel ansamblu de care vorbeam, activitatea fiecărui colaborator nu se poate să nu se bazeze pe o pregătire teoretică, nu numai solidă, dar și ținută la zi cu toate progresele pe plan mondial, după cum activitatea fiecăruia dintre acești colaboratori trebuie să țină seama de observațiile obiective și fundamentate teoretic ale criticii pentru a se putea menține în pas cu progresul. În epoca de nesfîrșită rapiditate a informației pe care o trăim, nu numai orice om de știință, dar și orice tehnician și orice artist trebuie să fie la curent cu tot ce este nou în domeniul său. Ar fi de neconceput ca numai lucrătorii filmului să facă abstracție de la această obligație. Teoretizările din propriul lor domeniu trebuie să le fie permanent cunoscute, trebuie să se integreze neconținut în concepția lor de muncă. Numai astfel va continua rolul istoric al teoriei și criticii ca generatoare ale progresului creației. Dar oare această prezență a osaturii teoretice în structura oricărui film, acest ecou al gîndirii în carnea și în viața oricărei opere nu face și din teorie una din nenumăratele colaboratoare la reușita unui film? Indiferent dacă e vorba de propria viziune teoretică a realizatorului sau de reluarea creatoare a unor elemente teoretice de largă circulație, ele se integrează în concepția și în factura filmului, îi dau nota specifică și personalitatea sa, îl fac să poarte o pecete unică. Și atunci nu putem oare să considerăm că o anumită poziție teoretică merită să fie socotită co-autoarea secretă a tuturor filmelor care descind sau se inspiră din ea? ¹⁷.

★

Concluzia este, deci, că învățămintele istorice privind virtuțile unei strînse relații a creației cu critica și teoria de film merită să fie în permanenta atenție mai ales a unei tinere cinematografii naționale, cum este a noastră. De vreme ce recunoaștem că ne aflăm în căutarea unui stil și a unei personalități a cinematografei românești, apare evident că filmul românesc se înscrie într-una din acele epoci în care, dintr-o exemplară și rodnică colaborare a celor trei elemente pe care le-am analizat, s-au născut pe meleaguri diverse și în epoci felurite

¹⁷ Ni s-a părut nimerit să reluăm aici o metaforă eloc-

ventă a lui D. I. Suchianu, din monografia consacrată lui Erich von Stroheim.

cîteva din cele mai remarcabile şcoli naţionale de film. Iar dacă năzuim spre o asemenea elaborare, devine de neconceput o izolare a creaţiei de teorie şi un antagonism al ei cu critica. Un permanent dialog între ele, o dezbaterie fertilă de idei, un climat de colaborare constituie condiţia prealabilă şi obligatorie a progresului filmului românesc pe drumul spre făurirea unei şcoli naţionale.

În tradiţia criticii de film românesc există o veche prezenţă a scriitorilor şi a oamenilor de cultură ca participanţi activi la susţinerea eforturilor de creaţie ale pionierilor filmului românesc şi la îndrumarea publicului spre înţelegerea lor. Mai mult decît oricînd, această tradiţie trebuie continuată astăzi de către cei care practică scrisul critic şi teoretic. Dar lor trebuie să le răspundă şi creatorii, printr-o adeziune la dialogul de care vorbeam. O participare comună la dezbateri teoretice despre film, la controverse şi polemici poate fi fertilă chiar numai prin constatarea nivelului luărilor de poziţii sau a eventualei abţineri de la orice atitudine, fiindcă acestea pot constitui simptomele capacităţii de a pune la baza creaţiei o solidă pregătire teoretică şi o credinţă estetică, a măsurii în care orgoliul unui creator inhibă capacitatea sa de obiectivitate şi îi închide calea progresului, a măsurii în care eroarea unui critic provine din lipsa unei acoperiri teoretice sau a măsurii în care eroarea unui creator nu provine numai dintr-o dezinteresată pasiune pentru o anumită concepţie estetică.

Evoluţia filmului contemporan a fost marcată şi de ascensiunea cinematografiilor naţionale, biruitoare în atîtea competiţii şi care au atras spre ele atenţia marelui public. Vremea cînd piaţa cinematografică era dominată de cîteva mari puteri ale filmului a trecut de mult. Dar aplecîndu-se asupra istoriei filmului din ţările mici, ale căror cinematografii îşi revendică un loc în marea istorie a filmului mondial, istoricii de film constată astăzi că nu e vorba de o generaţie spontană şi că afirmarea cinematografiilor din aceste ţări este adesea rezultatul unor mai vechi tradiţii. Cercetarea trecutului cinematografiilor naţionale se dovedeşte astfel, uneori, revelatoare pentru o mai bună înţelegere a însăşi dezvoltării filmului mondial. Regăsirea în cadrul evoluţiei unor cinematografii naţionale a caracterelor studiate pînă azi doar în istoria marilor producţii constituie un mijloc de mai justă apreciere a dezvoltării cinematografiei mondiale, ale cărei ecouri se regăsesc în locuri variate şi în forme specifice. De aceea a devenit un comandament al istoriei de film confruntarea punctelor de vedere şi a perspectivelor în ambele sensuri, fiindcă este evident că istoria cinematografiilor naţionale se încadrează ca parte integrantă în istoria filmului mondial şi că circulaţia de influenţe n-a fost în sens unic.

Dar dacă admitem acest adevăr, trebuie să admitem cu atît mai mult că şi pentru cei care se devotază, pe planul creaţiei, al teoriei sau al criticii, filmului naţional de astăzi există obligaţia de a cunoaşte atît trecutul propriei lor cinematografii, cît şi raporturile reciproce cu cinematografia mondială. Fiindcă această cunoaştere poate să evite repetarea, în alte condiţii, a aceluiaşi erori, fiindcă poate să îndepărteze o nejustificată infatuare de inovatori ce merg pe drumuri bătute, fiindcă poate să ofere exemple utile la orice nivel al muncii lor. Istoria poate să devină astfel o lecţie pentru creaţia de azi.

Comparat în timpul vieții de unii cu Boileau, de alții cu Tartarin, profesorul Dragomirescu a stîrnit printre contemporanii săi ecouri oscilînd « între hulă și admirație »¹. Destinul lui postum și-a limpezit apele abia în ultima vreme, așezînd opera neobositului promotor al « integralismului » în matca ei firească. Dacă, pe de o parte, faimoasa « metodologie », pe care cu atîta rîvnă o propunea ca instrument științific de cercetare critică, ne apare astăzi ca greu practicabilă și fragilă prin contradicțiile ei, uneori chiar iritantă în infinitele ramificații tripartite, pe de altă parte există în tot greoiul monument al esteticii dragomiresciene un centru viu, din care răsună accente profunde și, uneori, de o surprinzătoare modernitate².

Mai toți comentatorii împart activitatea lui M. Dragomirescu în două etape: aceea dinaintea primului război mondial, în care el activează preponderent ca critic, și aceea de după război — de care ne ocupăm aci —, cînd își construiește cu migală, într-un sistem din ce în ce mai rigid, « știința literaturii ». Unele din liniile ei generale se desemnaseră încă din lucrările publicate înainte de 1916. Acum însă ea se structurează într-o osatură riguros dedusă din articulație în articulație. O scurtă schițare a acestei « științe » e necesară înainte de a vedea felul cum se manifestă ea în domeniul poeziei teatrale, care nu face decît să aplice pe un tărîm particular aceleași concepte generale.

Exprimată într-o serie de lucrări ca: *Estetica literară* (1923—1924), *De la misticism la raționalism* (1924), *Știința literaturii* (1926), *Critică*, vol. II (1927), *Teoria poeziei* (1927), *Principii de literatură. Capodopera* (f.a.), în fine *La science de la littérature*, care amplifică, în patru volume publicate la Paris (între 1928—1938) materia din *Știința literaturii*, doctrina estetică a lui M. Dragomirescu reprezintă hotărît o reacție împotriva istorismului. Acesta invadase exegeza literară cu o factologie deseori străină de esența însăși a operei examinate. Esteticianul român repune opera în drepturile ei suverane, preocuparea lui de căpetenie fiind crearea unei metodologii pentru investigarea creației literare în viața ei independentă, și pentru valorificarea ei. Căci, dacă pentru istoricul literar, interesat aproape exclusiv de condițiile contingente ale operei, orice produs literar, indiferent de valoarea lui artistică, este important ca factor simptomatic într-un ansamblu de fenomene, pentru estetician nu contează decît opera cu adevărat mare, *capodopera*, « după natura [ei], artificială », dar avînd « strălucirea elementelor primitive »³ ale universului. Capodopera s-a cristalizat ca o ființă

¹ A se vedea P. Constantinescu, *M. Dragomirescu*, în *Scriseri*, vol. II, București, 1967, p. 471.

² A se vedea în interesantul și judiciosul studiu pe care i l-a consacrat Z. Ornea, în volumul *Trei esteticieni* (București, EPL, 1968), apropierea făcută în ultimii ani între încercarea

de sistematizare a lui M. Dragomirescu și preocupările structuralismului (p. 74).

³ *Estetica literară*, Curs ținut la facultatea de litere din București, București, 1923—24, p. 10.

de sine stătătoare, ca o sinteză între lumea fizică și lumea psihică, constituind o a treia lume, denumită *psihofizică*.

Pentru a deosebi însă capodopera de « operele de talent » sau « de îndemînare », criticul trebuie să aibă: 1. gust înăscut; 2. experiență literară (lecturi cît mai întinse din toate literaturile) și 3. memorie *integrală*. Această « memorie integrală » este un element de prim ordin pentru perceperea exactă a operei în optica dragomiresciană și unul din aporiturile sale prețioase în pedagogia estetică. Memoria intelectuală e prea schematică, prea puțin complexă, reducîndu-se la fapte și date externe, în vreme ce memoria « sensitivă *integrală* a cercetătorului contemplativ » înseamnă « posesiunea intelectual-sentimental-energetică a concepțiunii unei opere » ⁴, înseamnă asimilarea mereu *actuală* a operei « în toată vibrația sentimentală a vieții [ei] interne » ⁵. Așadar contemplația la care se referă M. Dragomirescu este o atitudine prin excelență activă, o luare în stăpînire a operei de artă, un efort de identificare cu ea, o interpenetrație: « Cînd sufletul tău trăiește în lucrul acela și cînd în lucrul acela simți palpitînd tot ceea ce constituie viața adîncă a sufletului, numai atunci poți zice că ai cunoscut în acel lucru adevărata frumusețe » ⁶. Așadar, « ființa operei literare... nu e în afară de noi, obiectivă și materială, ci sufletească, internă și subiectivă » ⁷. De remarcat aci expresia « ființă » a operei, menită să accentueze elementul de viață și să exalte cunoașterea vitală, totodată intuitivă și « raționalizată », imediată și mediată, deci integrală, a operei.

În « metoda estetică » a lui M. Dragomirescu opera devine așadar pentru cercetător « o realitate psihologică a lui, o stare precisă, de natură sufletească, a lui [subl. n.]; și, avînd această ființă, ea nu poate fi determinată decît tocmai prin observarea ei lăuntrică... » ⁸. Metoda estetică operează deci prin: a. *observare și analiză internă*, pentru a da descrieri ale fiecărei opere individuale; b. *comparație*, pentru a stabili *clasificări parțiale* (opere diferite în aceeași categorie); c. *sistematizare*, pentru a stabili legături firești între toate aceste categorii și a cuprinde « într-un conspect luminos și plin de sens » întreaga producție literară de valoare. Ca scop ultim, metoda estetică urmărește deci « o *clasificare naturală și universală* a tuturor operelor literare » ⁹. Orientarea ei este « de la operă la tip și gen, deci de la concret la abstract » ¹⁰, iar pasul spre abstracție se face prin studiul amănunțit al operei concrete.

Capodopera, adică opera genială, fiind însă « un obiect din lumea a treia. . . , *lume ideală, psihofizică* » ¹¹, reprezentînd deci o sinteză organică între lumea fizică și cea sufletească, n-o putem cunoaște decît păstrînd intactă în conștiință această sinteză. O analiză care ar distruge caracterul sintetic al capodoperei « nu poate fi primită în metodologia literară, în sensul Esteticii integrale » ¹². Pentru a ne feri de o asemenea primejdie este necesar în primul rînd să ne dăm seama de ființa psihofizică a capodoperei, iar în al doilea rînd, să nu considerăm elementele și organele în care ni se pare că se descompune decît ca pe tot atîtea puncte de vedere din care pătrundem în întregul capodoperei. Capodopera are astfel ca « organe »: *fondul, forma și armonia*. Fondul înseamnă capodopera privită din punctul de vedere al elementelor psihice; forma, capodopera privită din punctul de vedere al elementelor fizice; armonia, capodopera privită ca rezultat al sintezei dintre suflet și natură. Dar toate aceste caracterizări ale capodoperei nu sînt decît prilejuri de a lua cunoștință de ea « *din anume puncte de vedere, în mod integral. . .* », iar analiza nu face decît « să ne învie *întregul capodoperei* cu unele momente particulare » ¹³. Într-o asemenea perspectivă, caracteristicile metodologice sînt « un balast numai pentru cine nu are capodopera în sufletul său », iar pentru cel care și-a însușit-o integral, ele sînt « tot atîtea *fațete* » care-l fac să vadă în ea « un briliant cu atît mai strălucitor, cu cît aceste fațete sînt mai multe » ¹⁴.

Evident, iată o schemă foarte sumară a teoriei dragomiresciene. Se pot detecta în această teorie felurite influențe ale unor predecesori pe linia cărora se înscrie esteticianul

⁴ Critică, București, vol. II, 1928, p. 351.

⁵ Ibidem, p. 352.

⁶ Estetica literară, p. 23.

⁷ Critică, vol. II, p. 358.

⁸ Ibidem, p. 395.

⁹ Ibidem, p. 396.

¹⁰ Ibidem, p. 398.

¹¹ Estetica literară, p. 24.

¹² Critică, vol. II, p. 418.

¹³ Ibidem, p. 421.

¹⁴ Ibidem, p. 422.

român, începînd cu Platon și Aristotel și culminînd cu filozofia germană a veacului al XIX-lea, Hegel sau Schopenhauer. Totuși, așa cum bine s-a remarcat, departe de a fi « un simplu mozaic de concepte din tradiția filozofiei idealiste »¹⁵, sistemul estetic al lui M. Dragomirescu prezintă, în ansamblul exegezei literare contemporane, o fizionomie originală, dovadă interesul pe care l-a stîrnit în străinătate. Luat în rîs de compatrioți, M. Dragomirescu e prețuit peste graniță, invitat la Congresul de istorie literară de la Budapesta în 1931, comentat de nume ilustre ca Benedetto Croce, Baldensperger ori Pierre van Tieghem. Chiar dacă păcătuind prin grave excese — ca acelea de a smulge cu desăvîrșire opera din circuitul de forțe în care a luat naștere, creînd în jurul ei un vid artificial —, doctrina stufoasă, deseori pedantă, a profesorului de estetică de la Universitatea din București are indiscutabil mari merite, printre care nu cel mai mic e tocmai acela de a fi proclamat — fie și abuziv — autonomia operei de artă, sufocată timp de o jumătate de secol și mai bine de sociologismul istoriei literare pozitivistice.

Ținut în 1928, cursul despre *Poezia dramatică* nu face decît să aplice și să nuanțeze analitic principiile Științei literaturii. Începînd prin a repeta definiția capodoperei și a celor trei organe ale ei: fondul, forma și armonia, el anunță într-o listă semnificativă autorii la care se va adresa pentru argumentare: Eschil, Sofocle și Euripide, Shakespeare, Corneille, Racine și Molière, Goethe, Schiller și... Edmond Rostand, iar dintre români, Caragiale, Davila, Delavrancea și M. Sorbul. Pornind la delimitarea poeziei dramatice, el arată că poezia în general are « trei genuri, după cum predomină una din cele trei facultăți ale sufletului: inteligență, sensibilitate și voință »¹⁶. Poezia dramatică este o întrupare a voinței, « prin care se pun față în față personajii și tendințe diferite și din care iese conflictul. Poezia dramatică fără conflict nu există »¹⁷, conchide el energic. Interesantă e însă distincția netă pe care o face între *poezia dramatică* și *teatru*. « Pe scenă se poate reprezenta orice », admite el, chiar și *Noaptea* lui Musset, dar « nu orice se poate reprezenta e poezie dramatică »¹⁸. Ce deosebire este așadar între poezia dramatică și teatru? Teatrul este « o altă artă » (subl. n.), propoziție importantă, în acord cu estetica teatrală modernă care, începînd cu Gordon Craig, s-a străduit să afirme existența teatrului ca artă separată, în care textul literar el însuși devine altceva decît « literatură », participînd la celebrarea unui alt rit ! Cum argumentează însă M. Dragomirescu această deosebire? Conform unui tabel mental de clasificări, el definește poezia dramatică drept « o artă succesivă », pe cînd teatrul este « o artă succesiv-simultană »¹⁹. Poezia dramatică, pe de altă parte, este « o artă afectivă și personală », în vreme ce teatrul « e o artă socială și intelectuală »²⁰. Sferele celor două arte se încrucișează, dar nu se identifică. Drept pildă pentru aceste distincții, M. Dragomirescu îi ia pe Sardou, care face « teatru » (adică scrie *pentru scenă*) fără a face poezie dramatică, și pe Goethe, care, dimpotrivă, în *Iphigenia în Tauris* și în *Torquato Tasso* face poezie dramatică, dar nu teatru. În această separație, termenul de « poezie » s-ar referi așadar mai ales la viața artistică independentă a textului dramatic ca operă literară, iar « teatru » ar privi celălalt aspect al lui, adică destinația scenică, aptitudinile lui de a deveni spectacol, deci de a fi reprezentat în fața unui public. Caragiale — specifică M. Dragomirescu invocîndu-l încă o dată pe marele dramaturg ca pe un exemplu absolut, ca pe o unitate de măsură fără greș — Caragiale poseda însușirea rară de a face și teatru și poezie dramatică. El a fost unul din aceia care au atins pragul « teatrului pur », adică al teatrului în expresia lui maximă, care este, după profesorul Dragomirescu, « cea mai profundă creațiune a inteligenței omenеști »²¹.

Să vedem însă mai amănunțit ce înțelege exact M. Dragomirescu prin caracterizările sale. El împarte « întregul teren al artelor » în trei (bineînțeles !) categorii: 1. *artele intelectuale*, care sînt *simultane* și *spațiale* (pictura, sculptura, arhitectura); 2. *artele afective*, care sînt *succesive* și *temporale* (poezia, mimica, muzica); 3. *artele voinței* care sînt *simultan-succesive*, *energetice* sau *cauzale* (teatrul, opera și concertul, dansul). Deosebirea dintre artele intelectuale și artele afective constă în faptul că cele din urmă « au o expresivitate succesivă ».

¹⁵ O. Papadima, *Estetica lui M. Dragomirescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 15, 1966, nr. 2, p. 284.

¹⁶ *Poezia dramatică. Curs*, București, 1928, p. 70.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 101.

Desigur, sînt nuanțate în afectivitatea lor (fiind de pildă mai voliționale, mai intelectuale ori mai afective). « Cea mai volițională [deci cea mai teatrală] este *mimica*. Aici voința este mai nuanțată fiindcă ea pune în mișcare mușchii, determinînd expresivitatea ideilor »²². Cea mai afectivă e muzica și cea mai intelectuală poezia (cuprinde noțiuni). Artele din categoria a treia sînt de asemenea nuanțate prin « starea sufletească preponderentă »: afectivă, intelectuală sau energetică. « Aceasta e seria artelor care nu se manifestă fără să aibă ca material omul și mișcările lui », iar ca fundament « una sau alta din facultățile omenești »²³.

Teatrul înseamnă totodată *opera dramatică* și *interpretii* ei (actorul, regizorul). Intervine însă și un al treilea element, care nu apare în celelalte arte: *spectatorul*. Emoția dramatică e așadar rezultanta a doi factori: actorul și spectatorul, angajați într-un proces de « înfrățire sufletească », de « coexistență ». Deci în fenomenul teatral se manifestă trei (!) elemente: *textul*, care e *intelectual*, *actorul*, care e *volițional*, și *spectatorul*, care e *afectiv*. Caracterizînd poezia dramatică drept o « poezie a voinței », și considerîndu-l pe actor elementul volițional prin excelență, M. Dragomirescu îl socotește implicit principalul purtător al sarcinii dramatice, pivotul actului dramatic, și nu servitorul unui text.

Poezie a voinței, poezia dramatică nu poate avea drept obiect decît omul care acționează împins de un resort sau altul. Motivarea faptelor pune în relief *conflictul*, precum conflictul pune în relief voința. « Aceasta este țesătura operei dramatice. . . »²⁴. Conflictul are loc între diferitele personaje, ducînd la desfășurarea *acțiunii*, al cărei resort intim e *intriga*. Personajele se mișcă în timp și spațiu, care însă în lumea dramei sînt fictive. « Această ficțiune e cadrul. . . »²⁵.

În opera dramatică se găsesc astfel trei elemente: a. cadrul; b. personajele; c. acțiunea. Cadrul și personajele se subsumează acțiunii. *Acțiunea* are iarăși trei elemente: conflictul, situația și intriga, cele din urmă subordonîndu-se primului. Intriga constituie « combinația intelectuală » a acțiunii dramatice. Conflictul reprezintă ideea generatoare a dramei. « Toată capodopera dramatică am putea spune că se reduce la conflict »²⁶. *Cadrul* e compus și el tot din trei elemente: spațial, temporal și de cauzalitate. Din elementul de spațiu și timp « iese apoi decorul »²⁷. Causalitatea e motivarea generală a operei, care în drama clasică ocupă actul întîi (actul « de expoziție »). *Personajele* se împart și ele în trei categorii: ideologice, de caracter și psihologice. Mai departe, autorul le împarte din nou în alte trei categorii: voluntare, afective și intelectuale; ori în alte trei, după sex și vîrstă: femei, bărbați și copii! Caracterele feminine pot fi la rîndul lor: antice, moderne sau contemporane, fiecare din aceste trei ramuri proliferînd din nou în trei rămurele: crude, suave sau pasive-cumpănite.

E, în alineatul de mai sus, un exemplu tipic (și cît de simplificat!) de tricotomie dragomiresciană, care, prin implacabilitatea ei, ajunge la un automatism greu de împăcat cu respectarea « caracterului sintetic » – și totodată difuz în întreaga ei ființă ca la orice organism viu – al operei de artă.

În încheierea acestui curs de estetică dramatică, după zeci de pagini de analiză literară, autorul își pune întrebarea: prin ce sînt legate între ele elementele operei dramatice – personaje, acțiune, conflict – așa încît să dea naștere, în ultimă instanță, unei impresii unice? « În clasificarea curentă, răspunde tot el, se vorbește de sentimentul *tragic* și de sentimentul *comic* »²⁸. Și unul și celălalt sînt « produse psiho-fizice », neconfundabile cu « groaza și simpatia » de natură psihologică ori cu « risul fizic ». Sinteza elementelor operei dramatice se produce așadar pe baza celor două dominante: tragică sau comică.

Mișcîndu-se cu acest enorm sistem arborescent în spate, la ce clasificări, la ce ierarhii de valori estetice (odată ce esența funcției critice este *valorificarea* operei de artă) ajunge profesorul M. Dragomirescu? În această privință judecățile sale sînt cel puțin inegale, treapta întîi a « științei literaturii » – adică *gustul* – fiind la el din păcate șubredă. Pe de altă parte, o anumită exaltare subiectivă pentru valorile naționale îl duce la pîrtiniri flagrante.

²² *Ibidem*, p. 78.

²³ *Ibidem*, p. 79.

²⁴ *Ibidem*, p. 86.

²⁵ *Ibidem*, p. 88.

²⁶ *Ibidem*, p. 101.

²⁷ *Ibidem*, p. 111.

²⁸ *Ibidem*, p. 257.

Patima roșie de pildă « n-are pereche în alte literaturi » și pe lângă ea o piesă de Ibsen, « oricât de strînsă », pare « greoaie »²⁹. Evident, îi admiră pe marii clasici, începînd cu anticii, dar în ceea ce privește literatura dramatică contemporană, nu o acceptă în fond decît pe cea românească. Într-un articol scris cu prilejul punerii în scenă a piesei lui Shaw *Cezar și Cleopatra*, afirmă că nu e « bine » să se joace pe scena Teatrului Național o lucrare în care autorul terfelește « cu inteligența răului tot ce e mare și frumos în noi », și « să faci publicul să creadă în *frumusețea dramatică* a unei opere care nu e nici dramă, nici comedie, nici farsă, nici revistă și nici măcar o poemă »³⁰, ci « un ghiveci de idei spirituale ». În 1926, la reluarea *Patimei roșii*, îl opune pe Sorbul (comparat cu Shakespeare și Ibsen) lui Pirandello, Shaw, Cehov. *Patima roșie*, spune el, a dovedit că teatrul nu e « o experiență pentru excitarea curiozității intelectuale a sătuilor noștri. Teatrul este școala din care înveți a pătrunde sensul adînc al soartei omenești »³¹, lucru care nu se poate face cu « întoarcerea inteligenței pe dos, ca la Pirandello », nici cu « destrămarea unității dramatice prin vorbe de spirit anarhice » ca la Shaw, nici cu « lamentări statice și fără nerv » ca la Cehov³². În *Marii dramaturgi ai timpului*, articol pornit de la un interviu dat *Rampe* cu privire la « preeminența literaturii românești în literatura actuală mondială », după o argumentare teoretică de tipul cunoscut (pe « trei temeuri »), ajunge la concluzia : « ușor se poate dovedi că cei mai însemnați dramaturgi de astăzi, în literatura mondială, sînt Mihail Sorbul și Victor Eftimiu »³³. Privind panorama teatrului contemporan el observă la francezi (între care, alături de François de Curel și Tristan Bernard, îl pomeneste pe Claudel, taxat simplu ca « mistic ») că operele lor dramatice sînt pline de duh, dar nici una nu ajunge a fi « opera clasică ce trebuie să rămînă în patrimoniul culturii umane »³⁴. De altminteri, remarcă el în continuare, nici « ideologismul sarcastic » al lui Shaw, nici « sensualismul josnic » al lui Wedekind, Kayser sau Schnitzler, nici « pitorescul căutat » al lui Hugo von Hofmannsthal. Nici una, spune cu seninătate criticul român, nu depășește moda zilei, ajungînd la o « expresie statornică »³⁵. Noi românii, însă, opunem acestei situații « mai întii formula unei noi poezii dramatice, a comediei tragice »³⁶ a lui M. Sorbul și, cu mai puțină « perfecțiune tehnică », pe V. Eftimiu !

Revenind la problema literaturii contemporane, pe care o zugrăvește cu o opacitate agravată de zel reformator, în *Un cuvînt (La deschiderea Falangei II)*, fluturînd un *Motto* cu deviza : Adevăr, Clasicism, Tradiționalism, își afirmă dorința de a susține (imprimînd noii *Falange* această directivă critică) pe « reprezentanții clasicismului literar și artistic » (adică sănătatea și vigoarea) împotriva misticismului anarhic³⁷ (bolnăvicios). Acesta se manifestă sub diferite forme : a « intelectualismului din Italia : *pirandellismul* » ; a « subiectivismului ironist din Anglia : *shawismul* » ; a « sensualismului dezmațat » și a expresionismului german ; a suprealismului francez. Propagatorii acestor « boli » sînt « toate inteligențele obosite. . . [! ? !], cu nervii receptivi blazați, care cred că frumusețea artistică stă în noutate și în înfățișarea urîtă și stridentă »³⁸. Printre reprezentanții lor la noi îi trece pe Arghezi, Ion Barbu, Camil Baltazar sau Vinea ! Concluzia lui : « boală culturală », « zăpăceală mintală », « aer ciumat de minciuni, urît și răutate ». Bătrînul dascăl, depășit de evenimentul literar pe care nu-l înțelege, confundă vigoarea impulsurilor de înnoire cu descompunerea, iar căutările cu simptome maladive, sfărîmarea vechilor tipare binecunoscute îl scandalizează, îi dă senzația dezagregării, și el își propune cu naivitate funcția de medic al literaturii. « D. Mihail Dragomirescu — îi replică George Călinescu în *Viața literară* (1927) — este aproape singurul care astăzi mai profesează un tradiționalism fără ferestre. . . Așezat turcește pe un orizont literar ale cărui capete nu trec de Cerna, Gregorian, Talaz și G. Dumitrescu, se leagănă în contemplarea beată a propriului nod ombilical »³⁹.

Pe de altă parte însă, același M. Dragomirescu realizează total calitatea absolută a operei lui Caragiale, pe care-l considera un clasic în cea mai deplină accepție a cuvîntului,

²⁹ După zece ani (1926), în *Critică*, vol. II, p. 192.

³⁰ *Ibidem*, p. 101.

³¹ *Ibidem*, p. 195.

³² *Ibidem*, p. 195.

³³ *Ibidem*, p. 256.

³⁴ *Ibidem*, p. 257—258.

³⁵ *Ibidem*, p. 258.

³⁶ *Ibidem*, p. 259.

³⁷ *Critică*, vol. II, p. 293.

³⁸ *Ibidem*, p. 294.

³⁹ G. Călinescu, *Echilibrul între antiteze*, în *Principii de estetică*, EPL, 1968, p. 195.

declarînd de asemenea că e «un mare poet»⁴⁰. Iar din generația nouă, i-a ajutat activ, prin presă și ca membru în Comitetul de lectură al Teatrului Național, pe Mihail Sorbul și Camil Petrescu. «N-am uitat cuvîntul patern al profesorului. . .», scrie Perpessicius⁴¹ amintindu-și de o ședință de cenaclu ținută în casa lui M. Dragomirescu de pe strada Gramont, unde Camil Petrescu și-a citit prima versiune din *Jocul ielelor*.

Vorbînd o dată de atitudinea criticului la teatru și contrazicîndu-l pe Gherea care socotea că un critic nu-și poate lăsa la vestiar conștiința împreună cu umbrela și galoșii, M. Dragomirescu declară că, dimpotrivă, criticul trebuie să păsească în sală cu «cugetul curat», adică neutru, pentru a-și forma «o idee obiectivă științifică»⁴² despre opera reprezentată. Poziție teoretic discutabilă, dar tocmai în virtutea acestui principiu de neutralitate nu lăudase el oare, împotriva curentului, într-o vreme de agitații politice neprielnice, piesa *Manasse* a lui Ronetti Roman?

S-a preocupat și de spectacol ca atare, mai bine zis de transferul eroului literar în spațiul scenic. Într-un articol intitulat *Hamlet* (din 8 martie 1925), scris la reluarea capodoperei shakespeariene, compară între ele cele cinci interpretări românești: Manolescu, Nottara, De Max, Aristide Demetriad și Tony Bulandra. Trei i se par într-adevăr caracteristice: a lui Manolescu, a lui Nottara și a lui Aristide Demetriad, iar printre acestea, cea care se apropie mai mult de adevăr, a lui Demetriad. Descrînd respectivele interpretări, el califică *Hamletul* lui Manolescu drept «romantic, visător și simpatîc»⁴³, al lui Nottara drept «contrariul», adică «un neurastenîc neliniștit, enervat și aproape epileptic. Nu e interpretarea cea adevărată — adaugă el — dar e caracteristică»⁴⁴. Înterisantă această separație, acest *distinguo*, între personajul creat de actor întîi raportat la personajul literar (față de care i se pare fals, neadevărat) și apoi la personalitatea actorului însuși, ca creație specifică, ca rol (care i se pare a trăda o anume poziție deliberată a actorului față de personajul său, a avea anume caractere, a fi deci «caracteristic»). Cel care, singurul, a «înnemerit nota lui Hamlet» e Aristide Demetriad. «Ce e mai frumos la Demetriad nu este decorația exterioară ca la Max, nici frumusețea trupească pe care o avea Manolescu, ci frumusețea, adîncimea, sinceritatea revoltei sufletești care caracterizează în adevăr pe Hamlet. Demetriad a pătruns mai bine decît toți ființa adevărată a acestui personaj din lumea ideală și i-a dat cea mai vie viață estetică. . . Ceva din marele Hamlet al lui Shakespeare s-a împămîntenit și-n sufletul nostru — prin sufletul lui Demetriad»⁴⁵. Iată așadar că esteticianul și teoreticianul dovedește un bun ochi scenic și judecă stilurile de joc ale actorilor cu o remarcabilă finețe a nuanțării.

Căutînd «carența fundamentală» a concepției estetice dragomiresciene, Z. Ornea o afla în «strădania aceea vană de a izola esteticul de factorii care creează structura operei, de a constitui opera de artă într-o lume de sine stătătoare, independentă de timp și spațiu, altfel spus, de mediul ambiant, fără de care nu numai geneza, dar și valorificarea nu sînt posibile»⁴⁶. Astfel în problema raportului dintre concret-istoric și general uman, Dragomirescu îi apărea, pe drept cuvînt, situat «pe un punct de vedere idealist dogmatic. . .»⁴⁷. Și totuși, tocmai meditănd asupra acestui raport atît de gingaș, atît de vibratil, dintre istoric și omenesc (sau etern omenesc), dintre ceea ce piere, se consumă în timp, și ceea ce, trăgîndu-și nemurirea din cele mai adînci izvoare, scapă timpului și trăiește într-un prezent perpetuu, și-a formulat profesorul Dragomirescu una din cele mai valoroase propoziții, aceea a *actualității* absolute a capodoperei. Ne mișcă la o operă de artă — spune el — nu în primul rînd cunoașterea condițiilor istorice care au produs-o, ci ceea ce percepem nemijlocit, printr-o tensiune pasionată, direct în dimensiunea epocii noastre, adică «acea parte sufletească concretizată în operă, acel cristal sufletesc închegat în alte timpuri și în alte locuri»⁴⁸. Fireasca alăturare a nenumărate asemenea nuclee cristaline, închegate în învelișul transparent al altor opere, vremi și locuri, ne aduce în raza unei impresii unice, a unei «singure priviri înțelegătoare»,

⁴⁰ *Estetică literară*, p. 15.

⁴¹ Perpessicius, Camil Petrescu printre noi, în *Tribuna*, nr. 35/1959.

⁴² *Estetică literară*, 1923 - 24, p. 58.

⁴³ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁶ Z. Ornea, *op. cit.* p. 66.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁸ *Metoda istorică și metoda estetică în literatură*, în *Critică*, vol. II, p. 348.

creații care altminteri, « istoricește și în aparență », sînt străine unele de altele. Ajungem astfel la « conspectul general al sufletului omenesc așa cum se găsește astăzi, în toată plenitudinea lui transfigurată » ⁴⁹. Și proclamînd această contemporaneitate a marilor opere de artă, între ele și în relație cu cei ce le receptează pe o anume coordonată istorică, Mihail Dragomirescu formulează, cu cîteva decenii înainte, una din principalele teze ale esteticii teatrale de astăzi: « Timpul nu are importanță decît întrucît vorbește Prezentului, iar din trecut nu poate vorbi Prezentului decît ceea ce ne poate face să uităm că e Trecut » ⁵⁰.

M. DRAGOMIRESCU ET L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

(R É S U M É)

L'esthétique de M. Dragomirescu étant rigoureusement construite comme une architecture unique, l'article débute par une esquisse générale de cette esthétique afin d'y déceler les principes et la méthode. Il examine ensuite la manière dont ces principes et cette méthode surtout analytique sont appliqués par le professeur Dragomirescu au théâtre. Quoique péchant par excès de système, les considérations du savant esthéticien sur la poétique du drame sont parfois vraiment intéressantes et d'une surprenante modernité, ne cessant de proclamer la valeur toujours actuelle du chef-d'œuvre, quelle que soit l'époque qui l'a produit et quelles que soient les réactions — nouvelles — qu'il déclenche dans la sensibilité d'aujourd'hui.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 349.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 348.

REPERE METODOLOGICE PENTRU CERCETAREA TEATRULUI CONTEMPORAN*

LETIȚIA GÎTZĂ

A părăută într-un număr anterior, prezentarea celor două volume din *Les voies de la création théâtrale* (Paris, 1970) saluta nu numai evenimentul editorial, apariția unei lucrări de vastă referință asupra teatrului contemporan, dar pune în discuție și noutatea unor modalități de cercetare, importanța unei contribuții inedite în câmpul literaturii științifice de specialitate. Revenirea pe care o facem acum separat asupra studiilor de regie comparată, justificată tot prin argumente care privesc metodologia, lasă loc unor considerații de ordin mai general referitoare la orientarea de principiu a muncii științifice în cadrul echipei de cercetării teatrale de la C.N.R.S. De remarcat în primul rând actualitatea stringentă a temei și promptitudinea intervenției într-una din problemele fundamentale ale artei teatrale contemporane: raportul dintre scriitura dramatică și punerea în scenă. Impresionează de asemenea anvergura planului de perspectivă, caracterul larg cooperativ al cercetării (cointeresarea unei întregi rețele de specialiști¹), determinarea unei viziuni panoramice asupra fenomenului studiat. Și dacă aceste observații privesc coordonatele de organizare a muncii științifice, o dată mai mult trebuie reținute, dincolo de valoarea lor metodologică, luările de atitudine ale acestei echipe, spiritul de responsabilitate în rezolvarea unor importante sarcini premergătoare și subsumate cercetării propriu-zise. Alcătuirea celor două volume din *Les voies de la création théâtrale*, primele dintr-o serie care va urma, și care, epuizând tema va întregi peisajul artei teatrale contemporane, fundamentează de fapt premisele unei istorii a teatrului universal din cea de-a doua jumătate a secolului XX. O inițiativă unică în domeniul istoriografiei de specialitate. O dată sau aproape o dată cu apariția unor noi forme de teatru se scrie și istoria lor. O inițiativă temerară, pentru că ruperea de tradiție, ignorarea schemelor curente și acreditarea unui alt sistem de convenții face foarte anevoioasă acceptarea de către gustul comun a noilor creații artistice. Totul se compară cu modelele preexistente, totul se raportează la valorile gata admise și, cum spune Thibaudet, « de îndată ce e vorba de ceva cu totul nou, gustul singur devine neputincios »². Cine dă atunci gir pentru posteritate unor opere de artă abia născute? Ce hotărăște trecerea în istorie a unui fapt de artă contemporan? Și mai ales a unui fapt de artă teatrală despre a cărui fragilitate e inutil să mai vorbim. Aceste întrebări s-au pus desigur în legătură cu experimentele

* Philippe Ivernel, *Patru puneri în scenă ale lui Arturo Ui*, de B. Brecht; Jeanne Lorang, *Andorra*, de M. Friesch; Denis Bablet, *Ancheta*, de P. Weiss, în *Les voies de la création théâtrale*, vol. II, Ed. C.N.R.S., Paris, 1970.

¹ În afara materialului documentar oferit de teatrele în care s-au reprezentat spectacolele studiate și a consultărilor directe cu creatorii (autori dramatici, regizori, scenografi, actori), pentru alcătuirea dosarelor de spectacol, s-a obținut

colaborarea unor specialiști sau a unor organisme de specialitate ca: Centrul Universitar Internațional de Formație și Cercetare Dramatică din Nancy, Universitatea Internațională de Teatru, echipa T.U.C.A. (Teatrul Universității Catolice din Sao Paolo), ca și a principalelor edituri cu drepturi rezervate asupra autorilor cercetați.

² A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, 1966, p. 16.

regizorale de revoluționare a limbajului scenic ca și cu factura unor piese reprezentative pentru teatrul absurdului sau din categoria teatrului – document, parabolă, oratoriu sau mister social. Au apărut într-adevăr în ultimii ani structuri dramatice noi și noi modalități de expresie scenică. Psihologismul dramelor de atmosferă, realismul iluzionist de imitație, teatrul « micului adevăr » țin de o epocă revolută. Fabula, dialogul, personajul, tot arsenalul unei dramaturgii care a cunoscut de la Ibsen la Pirandello o întreagă eră de strălucire, tinde să se dizolve. Dintr-o mare varietate de forme și formule puse în circulație de avangarda teatrală a ultimelor decenii, care oferă adevărata substanță regeneratoare de care teatrul are nevoie? Autorii cercetării de la C.N.R.S. fac primele opțiuni în cadrul marilor sinteze pe care le anunță și, în consecință, își axează interesul pe două mari direcții înnoitoare vizibil opuse și totuși subiacente unei finalități asemănătoare. O tendință de « remagicizare » a teatrului și o alta de « repolitizare » a lui; în amândouă cazurile însă, nevoia unei comunicări totale cu publicul, implicarea acestuia într-o participare activă și deopotrivă angajată. Pe de o parte deci, întoarcerea teatrului către origini, către fondurile mitice-arhetipale, plonjarea în zonele cele mai adânci ale eu-lui existențial pentru a găsi acolo realitatea unor adevăruri eterne și pentru a o exprima în stare « chimic-pură » printr-un sistem de semne, dincolo de limbajul conceptual. Pe de altă parte, plasarea teatrului în inima realității concrete, dar nu pentru a instala istoria pe scenă, ci pentru a plasa scena și sala în istorie, nu pentru a forța refuzul sau adeziunea față de istorie, ci pentru a o înțelege. Apariția simultană, dar într-o deplină autonomie a celor două volume din *Les voies de la création théâtrale*, dintre care primul e dedicat experimentelor regizorale de ritualizare a teatrului și cel de-al doilea teatrului de inspirație politică, face și mai sensibilă confruntarea pe plan estetic a celor două poziții. Dar, și atunci când e vorba de punerea în scenă a unor rituri moderne cum e *Paradis Now* sau *The Serpent* (la Living și la Open Theatre), ca și în cazul când se compară diversele variante scenice ale unei piese de Brecht sau Peter Weiss, cercetarea pune în primul rând în lumină motivația socială a gestului novator. Prin practici magice sau prin efecte de distanțare, teatrul pe care-l promovează Julian Beck și Joseph Chaikin, ca și Armand Gatti sau Giorgio Strehler, este un teatru deschis, de atitudine militantă, de intervenție directă în dezbaterea unei problematici contemporane. Teatrul de ceremonial, sau teatrul marilor procese publice, aceeași tendință de integrare a sălii și scenei, a creatorilor și spectatorilor, într-o spiritualitate comună, într-o experiență unică, experiența propriei lor istorii și societăți. Poate părea prea insistent accentuată apropierea dintre cele două modalități de teatru, dacă în chiar procesul cercetării lor nu am găsi în amândouă cazurile schema de principiu a aceleiași metodologii. În urmărirea relației dintre scriitura dramatică și punerea în scenă, în prezentarea desfășurată a imaginii scenice, constantă apare raportarea la un al treilea factor, publicul, în funcție de care se structurează spațiul de joc, tehnica interpretării actoricești, dispozitivul plastic și sonor al întregului spectacol. Metoda de lucru rămâne aceeași și când se analizează experimentele lui Grotowski în spațiul restrâns al Teatrului-Laborator din Wrocław, și când e vorba de reprezentarea *Tragediei Regelui Cristophe* în regia lui Jean-Marie Serreau pe stadionul din Dakar. Dar poate cel mai distinct acest raport cu publicul, și cu un anume public de fiecare dată, se subliniază în cele trei studii de regie comparată semnate de Philippe Ivernel, Jeanne Lorang și Denis Bablet. *Rezistibila ascensiune a lui Arturo Ui*, de B. Brecht, *Andorra*, de M. Frisch și *Ancheta* de P. Weiss, acestea sînt textele dramatice studiate în diferitele lor ipostaze scenice și e ușor de dedus nu numai largă audiență de care s-au bucurat dar și posibilitatea unor interpretări diferite, în raport cu sensibilitatea și experiența istorică a unui public determinat. Evident, nu aici e locul să se detalieze semnificația partizană a fiecărei puneri în scenă, dar nimerit este prilejul de a se remarca o dată mai mult instrumentarea metodologică, finețea mijloacelor de detectare a notelor specifice fiecărei variante, capacitatea de integrare a metodei într-un complex și dificil domeniu de cercetare. *Arturo Ui*, *Andorra*, *Ancheta*, trei piese inspirate dintr-o istorie recentă, marcată de evenimentele celui de-al doilea război mondial. *Arturo Ui* (1941), « o cronică » în care se explică mecanismul de instalare a dictaturii, concepută de autor chiar în momentul în care nazismul își stabilise hegemonia în Europa; *Andorra* (1961), « o parabolă », în care se demonstrează mecanismul alienării în procesul de segregare de orice fel ar fi el, și, în sfîrșit, *Ancheta* (1965), « o piesă document » (un oratoriu ca structură

dramatică) scrisă pentru a face cunoscut și înțeles mecanismul distrugerii umane, adevărul rămas de neînțeles cu privire la universurile concentraționare. Și dacă Brecht își scrie piesa sub imperiul urgenței pentru a preîntîmpina catastrofa, Max Frisch și Peter Weiss scriu pentru ca această catastrofă să nu se mai repete. Toate trei sînt piese-avertisment, ascuțit politice, toate vor să supună istoria unei meditații lucide nu pentru a o reactualiza pe scenă, ci numai pentru a-i demonta resorturile ei intime. Trei piese, trei structuri dramatice deosebite, deschise remodelării, variantelor succesive, organizării diferite a substanței dramatice incriminate. Pe aceste noi și generoase date oferite de structura textelor, cu această libertate în plus de acțiune, regia operează la rîndul ei diversificat, din unghiuri de vedere diferite. Un material de studiu care reclamă cu evidență metoda comparativă. Ca o observație de ansamblu, trebuie spus că în toate cele trei cazuri cercetarea parcurge un itinerar comun: o primă etapă este de analiză a ediției princeps, a structurii textului de bază (care a servit de regulă premierei mondiale) și de urmărire apoi a modificărilor aduse cu fiecare nouă interpretare. Aici autorul se dedică unor minuțioase studii de exegeză literară și în acest sens « caietele de dramaturgie întocmite uneori în colaborare cu o echipă de specialiști constituie o bogată sursă de referință. O dată depășit acest moment al cercetării, autorii se supun în general acelorași norme de ordonare a materialului, aceleași scheme de principiu: determinarea opțiunii regizorale, prezentarea spațiului de joc, analiza stilului de interpretare. Criteriul comparativ e continuu prezent și unitatea acestor studii e asigurată tocmai de permanenta confruntare între o variantă scenică și alta sau prin raportare la exemplul primei montări. Cei trei autori își rezolvă firește într-un chip propriu sarcina asumată, fiecare studiu poartă amprenta unei viziuni personale în mînuirea metodei și în realizarea sintezelor, și s-ar putea spune chiar ceva mai mult, că, dincolo de obiectivitatea lor științifică, fiecare dintre aceste studii mărturisește secretele lui adeziune pentru una sau alta dintre variantele prezentate, și dacă nu pentru un spectacol anume, măcar pentru una sau alta dintre componentele sale.

*Patru puneri în scenă ale lui Arturo Ui*³, studiu semnat de Philippe Ivernel apare în întregul său ca o demonstrație impecabil arhitecturată. Pe traiectoria parcursă de la text la cele patru puneri în scenă, o dozare echilibrată a informației, simț al proporțiilor, o netă determinare a liniilor de forță. Ca sistematică interioară, același spirit de claritate și de organizare, prin titrarea și subtitrarea principalelor probleme pe care le tratează; argumentarea fiecărei variante se epuizează în bloc și de fiecare dată după același plan. Pornind de la indicațiile lui Brecht cu privire la tonalitatea generală a lucrării, « grotescul care vehiculează neliniște și spaimă », și de la remarca lui Armand Jacob (traducătorul operei brechtienne în limba franceză), în legătură cu « jocul concurent » al unor stiluri diferite în alcătuirea acestei piese, autorul amintește posibilitatea sau chiar obligația abordării lui *Arturo Ui* printr-o triplă lectură la nivele diferite; ca dramă elisabetană, ca « show » de serie neagră și ca istorie a anilor '30. Cheia în care e citită partitura dramatică de fiecare regizor în parte apare în studiul lui Philippe Ivernel esențializată în enunțuri lapidare, capabile să accentueze specificul uneia sau alteia dintre cele patru variante. « Clownerie istorică » la Berliner Ensemble, « tragedie în lovituri de pumn » la T.N.P. (Paris), « îngroșarea comediei în stilul poveștilor cu gangsteri », la Teatro Stabile din Turin, « cariera unui spectru învins » la Teatrul Contemporan din Varșovia, sînt titluri care exprimă în același timp un stil de interpretare dar și ecourile pe care aceste montări le înregistrează în rîndul publicului lor: nevoia de demitizare a lui Hitler în fața publicului german, prin împingerea lui în vertigiile spectacolului de circ, asimilarea nazismului unui mediu gangsteresc, pentru publicul italian receptiv mai ales la ridicolul acestui personaj, generalizarea temei și apelul la rezistență în fața pericolului mereu actual al dictaturii, în Franța, și, în sfîrșit, sublinierea laturii demoniace a lui Hitler, într-o țară ca Polonia care a cunoscut altfel decît Germania sau Italia « tragedia lugubră » a nazismului. De fiecare dată deci, imaginea globală a spectacolului raportată unui context istoric-social precis determinat. Dar diferențele se realizează cel mai vizibil în analiza interpretării

³ Spectacole studiate în teatrele: Berliner Ensemble (regizori: P. Palitzsch și M. Wekwerth); T.N.P., Paris (regizori: Vilar, Acquart și Wilson); Teatro Stabile, Turin

(regizor: G. de Bosio); Teatrul Contemporan, Varșovia (regizor: E. Axer).

lui *Arturo Ui* de către cei patru titulari (Schall, Vilar, Parenti și Lomnicki). Aici tonul egalizator al redactării se sparge și, chiar dacă autorul nu și-a propus acest lucru, aici se rezolvă cu pregnanță acel *distinguo* care asigură totală autonomie fiecăreia din cele patru variante. E vorba de o chestiune de accent în rigoarea demonstrației dar care ne lasă să-l ghicim pe Philippe Ivernel, chiar dacă numai prin amplexarea acordată citatelor din presă, alături de cei care « își judecă tragic monștrii tragici »⁴ și care știu că asasinii nu pot fi niciodată comici, chiar dacă nu sînt altceva decît niște clowni »⁵.

În studiul *Andorra*⁶ de Jeanne Lorang, o parte precumpănitoare se dedică operei dramatice, structurii ei parabolice și variantelor succesive, jurnalului de creație și intervenției directe a autorului în montarea premierii mondiale la Teatrul din Zürich (1961). E interesantă studierea fazelor istorice prin care trece această piesă din momentul genezei ei ca idee de teatru (1946) și pînă la varianta finală desăvîrșită în timpul repetițiilor, în colaborare cu regizorul Kurt Hirschfeld, decoratorul Theo Otto și echipa de actori, și judicioase de asemenea sînt concluziile autoarei cu privire la această ultimă variantă: « joc ambiguu între realitate și simbol, între iluzie și distanțare, între apelul la reflexie lucidă și șocul emoțional ». Între acești doi poli se situează montarea de la Zürich, și stabilirea unui just echilibru între anecdotică piesei și caracterul ei de parabolă exprimă în primul rînd punctul de vedere al autorului. Următoarele montări la Frankfurt și Stuttgart (1962) la Berlin (1962) și la Aubervilliers (1965) sînt grupate distinct, două cîte două într-o diametrală opoziție. Formula folosită de Jeanne Lorang, departe de a fi simplificatoare, e limitată de chiar structura materialului cercetat. Cei patru regizori au optat fie pentru o localizare strictă a evenimentelor, fie pentru o plasare a lor într-un spațiu spiritual simbolic, pledoaria rămînînd în esență aceeași. Evident, cu mijloace diferite, cu argumente demascatoare în primele două montări în ceea ce privește amprenta geografică a locului de joc și agresivitatea interpretării, cu detașare lucidă, cu refuzul dramatizării și al referințelor politice directe, în ultimele două. La Frankfurt, în spectacolul pus în scenă de H. Buckwitz, integrarea publicului în dramă prin constrîngerea lui la o participare efectivă într-o acțiune care se mută și se prelungește în sala de spectacol, în timp ce la Aubervilliers, în regia lui G. Garran, locul de joc rămîne « o machetă experimentală » și deschiderea asupra actualității fabulei numai o « punere în alertă » a publicului, pentru care actorii nu interpretează personajul, ci prezintă o stare de fapt în datele ei istorice. La Stuttgart, o *Andorra* montată de P. Palitzsch într-o « non-obiectivitate » mai radicală decît la Frankfurt, și la Berlin, o altă *Andorra*, pusă în scenă de F. Kortner, sub semnul unei și mai largi obiectivări decît la Aubervilliers și « într-un mai generos respect integral față de om ». Studiul lui Jeanne Lorang, o tratare comparativă dispusă linear, într-o simetrie declarată, fără departajări spectaculoase, dar fermă în argumente și subtilă în disociații.

Cu studiul lui Denis Bablet, *Ancheta* de P. Weiss⁷ (oratoriu în 11 cînturi), cercetarea se orchestrează pe registre de largă respirație. Fiecare din cele șase spectacole supuse observației capătă rezonanța acută a momentului istoric în care au fost create și respirația faptului de artă consumat concomitent cu studierea lui. O reînnoită dovadă a capacității autorului de abstragere a esențelor și de vizualizare a imaginilor, de egală stăpînire a metodei atît pe planul analizei literare cît și pe cel al creației scenice. Pentru D. Bablet, specialist în estetica decorului și regiei, și teoretician al problemelor de organizare a « locului teatral în societatea modernă », analiza comparată a celor șase variante scenice nu e numai o demonstrație de virtuozitate tehnică și de rafinament în perceperea nuanțată a fenomenului, dar și afirmarea

⁴ Karl Kraus în programul spectacolului *Arturo Ui* la T.N.P.

⁵ Jean Kott în *Przegląd Kulturalny*, nr. 5, 1962 (Cronica la spectacolul *Arturo Ui* — Teatru Contemporan din Varșovia I).

⁶ Piesa a fost reprezentată la: Zürich (1961), Frankfurt, Stuttgart (1962), la Schiller-Theater, Berlinul de est (1962) și la Aubervilliers (1965). Regizori: K. Hirschfeld, H. Buck-

witz, P. Palitzsch, F. Kortner, G. Garran.

⁷ Spectacole studiate în teatrele: Freie Volksbühne (1965) (regizor: E. Piscator); Volkstheater (1965) (regizor: H. A. Perten); Teatrul Dramatic din Stockholm (1966) (regizor: I. Bergman); Teatrul Contemporan Varșovia (1966) (regizor: E. Axer); Piccolo Teatro din Milano la Pavia (1967) (regizor: V. Puecher).

unui punct de vedere, un act de participare activă în problematica teatrului contemporan. O chestiune specială a studiului o constituie încă de la început explicarea termenului « oratoriu » și a indicațiilor ce decurg din această structură dramatică, în raport cu publicul, cu spațiul de joc și cu stilul de interpretare. Autorul nu are numai pasiunea clarității termenilor, dar elucidarea acestei probleme repune *Ancheta* în lumina adevăratului său potențial dramatic, într-o altă ierarhie literară, dincolo de piesa-document, « concentrat de depoziții » sau simplă tentativă de reconstituire a unui mare proces, cum a fost cel de la Franckfurt (1965) intentat criminalilor naziști. Tema-exterminării umane în masă, de o imensă gravitate, nemaîntîlnită în istorie și cu atît mai puțin în istoria dramaturgiei universale, își găsește modalitatea ei proprie de expresie, oratoriu, al cărui caracter muzical e asigurat numai de stricta organizare a materialului dramatic în 11 cînturi, de succesiunea și dezvoltarea lor, de tensiunea tragică a leit-motivului care le unește. Analiza « structurii ternare »⁸ a oratoriului lui P. Weiss e o primă reușită a cercetării, un start la altitudine, decisiv pentru întreaga orientare a demonstrației care va urma. Și dacă pe planul structurii dramatice autorul se întîlnește cu o operă neobișnuită, neobișnuite, rupte de tradiție sînt și modalitățile de expresie scenică pe care le va studia pe parcursul celor șase spectacole. Locul scenic este pentru D. Bablet « primul element vizual pe care-l percepe spectatorul (. . .). Pentru această piesă-oratoriu se pune mai întîi problema unei organizări a spațiului care să permită o anumită repartizare a grupurilor și distribuire a vocilor ». Din rezolvarea acestei probleme și din stabilirea raporturilor cu sala, implicarea ca martoră în întregimea ei (ca la Stockholm și la Pavia), sau ca exponentă a tribunalului plasat în primul rînd de staluri (ca la Aubervilliers sau în Berlinul de vest), din poziția dominantă în dispozitivul scenic a grupului de acuzați (ca în montarea lui Perten sau Piscator) sau din amplasarea stratificată a martorilor și acuzaților în același grup (ca în viziunea lui Axer sau Bergman), din « determinarea acestor linii de semnificație și forță », își extrage autorul primele observații cu privire la opțiunea distinctă a celor șase regizori. Și trebuie reținută aici excelenta descriere a fiecărui loc scenic în parte, precizia termenilor și puterea lor de concretizare plastică, astfel că independent de materialul ilustrativ, imaginea fiecărui dispozitiv scenic apare pregnant diferențiată, singulară în ansamblul și în detaliile ei. Loc scenic pentru D. Bablet înseamnă însă deopotrivă transformarea spațiului vizual în spațiu auditiv, și aici va discuta pe larg muzica lui Luigi Nono, înseamnă deopotrivă spațiu modulată de voci, atunci cînd va vorbi despre jocul scenic și despre diferitele stiluri de interpretare. Pentru o operă-oratoriu ca *Ancheta*, sprijinită exclusiv pe puterea de expresivitate a cuvîntului, dar care refuzînd orice dramatizare poate cădea în monotonie, problema interpretării se pune într-un mod cu totul special și, în rezolvarea ei variată, se observă din nou gradul de angajare a fiecărui regizor, relațiile lui cu opera și cu publicul căruia i se adresează. Și în tratarea acestei probleme, observațiile autorului se impun cu aceeași capacitate de evocare, și aici studiul detașează clar pozițiile: nevoia unui regizor de a exploata « structura muzicală » a oratoriului (ca Bergman), sau de a o ignora total (ca Garran), tendința de a pune oratoriul în slujba unor teze violent demascatoare (ca la Rostock), sau de a-l scoate complet din sfera emfazei sentimentale (ca la Varșovia), preocuparea de a urmări întocmai indicațiile de structură ale autorului într-o interpretare « jucată » (ca în montarea lui Piscator), sau din contra de a recompune oratoriul într-o nouă structură audio-vizuală (ca V. Puecher în Sala Sporturilor din Pavia). Față de un studiu în care corelația este atît de strînsă și de concertată și imaginea fiecărui spectacol atît de unitar încorporată demonstrației, exemplificările de orice fel par superflue. Ceea ce se poate exemplifica însă, pornind de la studiul lui D. Bablet și implicit de la cele precedente, este o problemă de atitudine a cercetării față de dramaturgia și creația scenică contemporană, și fără îndoială, o problemă de calitate a muncii științifice ridicată la un înalt nivel de exigență profesională.

⁸ Aluzie la structura *Divinei Comedii* și la mistica cifrei trei (vezi numărul de trei al membrilor tribunalului și multi-

plicarea simbolică a acestei cifre în numărul martorilor nouă și al acuzaților, optaprezece.

REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES POUR L'ÉTUDE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

(R É S U M É)

En prenant pour point de départ les deux volumes du livre *Les voies de la création théâtrale* (Paris 1970), l'auteur se propose d'examiner, dans une plus large perspective généralisatrice, quelques questions de principe se détachant de l'activité de l'équipe d'études théâtrales du C.N.R.S.:

- l'option pour un thème difficile et de première urgence dans l'ordre des priorités (organisation d'un vaste programme de reconstitution scientifique des spectacles théâtraux contemporains par l'étude des rapports entre le texte dramatique et la mise en scène);
- le caractère coopératif de la recherche et la promptitude de l'intervention lors du processus de l'enregistrement du phénomène théâtral en cours;
- la mise au point d'une nouvelle méthodologie en fonction de l'inédit du spectacle étudié;
- l'aspect créateur de ce nouveau type de recherche dans le contexte de la littérature de spécialité;
- l'attitude de la recherche vis-à-vis des thèmes du théâtre engagé;
- l'esprit de responsabilité dans l'élaboration de travaux fondamentaux et l'utilité de ce genre de synthèses pour ce que sera l'histoire du théâtre universel de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Venant après une présentation globale des deux volumes susmentionnés, publiée dans le numéro précédent de la revue, une analyse plus détaillée des études de « régie comparée » signées par Philippe Ivernel, Jeanne Lorang et Denis Bablet tend précisément à illustrer ces orientations de principe dans l'activité du C.N.R.S. Repères non seulement valables, mais aussi stimulateurs pour tout travail en ce domaine, dans son ensemble.

MODALITĂȚI ARTISTICE INEDITE GENERATOARE DE NOI FORME DE EXPRESIE ÎN MUZICĂ. CONSIDERAȚII GENERALE

CLEMANSA-LILIANA FIRCA

Ceea ce numim « modalități inedite » în muzica prezentului diferă esențial de *noul* pe care muzica europeană de după Renaștere și pînă în pragul secolului XX îl căuta, prin excelență, în interiorul muzicii însăși, în resursele intrinsece ale unei arte căreia un șir de secole i-au creat și perfectat neconținut categoriile și funcțiile de ordin psiho-estetic, morfologic, etico-social.

La o conștiință a *ineditului* și a funcției sale regeneratoare pentru arta muzicală s-a ajuns pe căi desigur diferite, de evoluție cît și — mai ales — de revoluție.

Cînd, la sfîrșitul secolului XIX, evadările în sfere extra-occidentale sau exotice ale impresioniștilor aduceau muzicii — cu intenții de culoare dar și cu un implicit substrat de spiritualitate — structuri melodice și ritmice, armonii, timbre și combinații de timbre etc. inedite, cînd, pe de altă parte, străine de inovatorismul impresionist, școlile muzicale naționale de apartenență încă romantică procedau totuși printr-o grefare a elementelor autohtone specifice pe fondul tradițiilor muzicii europene culte, ele nu făceau decît să prevestească acea mare deschidere către orizonturi de cultură muzicală folclorică, arhaică, primitivă, ce se produce în primele decenii ale secolului XX. Fie « redescoperit » și explorat din necesități de revitalizare a muzicii și în virtutea unor atitudini anticonformiste pe plan artistic și social, fie — cum este mai ales cazul școlilor naționale est-europene din secolul nostru — atrăgîndu-și interesul mai concentrat al creatorilor dintr-un mediu de cultură ce se constituise în organică legătură cu realitatea folclorică, patrimoniul acestor ancestrale muzici anonime avea să constituie un prim și esențial rezervor de *inedit* în sens modern, anume în sensul încorporării de elemente dacă nu propriu-zis *din afara muzicii* — căreia aceste elemente îi largesc doar, deocamdată, sfera de mijloace și de expresivitate —, în orice caz *din afara* limbajului reglementat de tradiții seculare al artei muzicale culte europene.

Desigur, consecințele artistice ce decurg din acest apel la *ineditul* culturilor folclorice sînt de naturi diferite, chiar dacă ele coexistă adeseori în corpul operelor. Din aceste contacte s-a putut, evident, extrage o « lecție pur formală »¹ (generînd pitorescul, culoarea exotica, insolitul exterior), după cum s-a putut ajunge la expresii de forță telurică sau la acea « febră incantatorie »² — cum o numea un critic italian — proprii operelor din așa-numitul *stile barbaro* ale lui Stravinski sau operelor de factură similară ale lui Bartók (*Mandarinul miraculos*) sau Prokofiev (*Suita scită*). Explorarea lumilor muzicale folclorice și « exotice » — între care, mai minoră în consecințe, și cea a jazului — a condus însă și către rezultate de adîncime și de vastă perspectivă pentru etapele ulterioare. Poate fi astfel amintită acea eliberare a ritmului, autonomia și forța centralizatoare dobîndite de acest element

¹ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, 1968, p. 62.

² André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 70.

pe plan structural și expresiv în muzica lui Stravinski; pot fi citate arhitecturile muzicale discontinue, abrupte, ale lui Leoš Janáček și ale aceluiași Stravinski, arhitecturi care tind să înlocuiască dialectica muzicală tradițională a înlănțuirilor și a condiționărilor « din aproape în aproape » a motivelor, temelor etc., prefigurând astfel acel nou mod anti-discursiv de « a gândi » muzica, la care mă voi referi mai departe; poate fi numită, în fine, incursiunea pe care muzica lui Enescu o face în extatic și în atemporalitate, ca urmare a valorificării în esență a unor modalități, cum sînt variația în jurul motivelor melodice și ritmice, ritmica liberă, rubato, indefinitul major-minor, improvizația — ce i-au fost revelate compozitorului de către folclorul muzical românesc, și care au făcut ca dimensiunea estetică a artei enesciene să fie identificată de către unii exegeți cu « infinitul ondulat », relevat de Lucian Blaga ca dimensiune a însăși spiritualității românești. Mai tirziu cu două decenii față de Enescu, Olivier Messiaen manifestă o atracție analogă aceleia pe care compozitorul român o resimțise pentru zona ritmicii libere din folclorul românesc, și anume atracția pentru ritmurile asimetrice, de pulsație neregulată din muzica hindusă; sistematică, deliberată și inerent speculativă la Messiaen, organică și spontană la Enescu, exploatarea acestor modalități apropie totuși, în unele privințe, creațiile celor doi compozitori, prin caractere de contemplație extatică, la a căror temelie Cornel Țăranu inclină să găsească « o concepție mai degrabă apropiată celei orientale, în care timpul este imaginat ca un infinit lent și aparent necontrastant »³.

Încă din primul deceniu al veacului are loc în arta muzicală europeană un proces ce s-ar putea numi de *alienare a figurativului muzical* (folosesc acest termen sub beneficiul echivalenței: motiv figurativ plastic — tematism muzical, care poate fi stabilită între modalitățile « figurative » de reprezentare ale respectivelor arte); este un proces care constituie, între altele, cel mai important indiciu al apartenenței la expresionism a dodecafoniștilor vienezi și care dovedește că această apartenență era, implicit, una pe planul modalităților, mai semnificativă de fapt, mai esențială pentru destinele muzicii decît simpla îmbrățișare, mai ales de către Schönberg și Alban Berg, a tonus-ului paroxistic expresionist (mă refer, de pildă, la creații ca *Erwartung* sau *Pierrot lunaire* de Schönberg sau la operele *Lulu* și *Wozzek* de Berg, compuse de altfel pe texte poetice sau dramatice expresioniste). Muzica pășea, într-adevăr, cu mijloace proprii, spre ceea ce Tudor Vianu numea — referindu-se la un ideal estetic generic al expresionismului — « o artă fără motiv »⁴. În timp ce, suspendînd tonalitatea clasică, Schönberg inițiază, implicit, o dizolvare a *desenului* tematic muzical pentru ca — pe aceeași linie de disoluție — Anton Webern să desființeze însăși diferența dintre orizontalitatea melodică și verticalitatea armonică, Igor Stravinski opune atematismului, deci nonfigurativului muzical al serialiștilor vienezi un tematism bine conturat (constituit din frînturi de melodii populare sau pseudo-populare), tematism care, sub aspect ritmic mai ales, apare subliniat chiar obsesiv și cu ostentație. Dar tocmai îngroșarea ostentativă (adeseori cu intenție caricaturală) a motivelor muzicale, repetările obsesive precum și elementaritatea expresă a fragmentelor melodice utilizate, factura lor voit rudimentară, sînt cele care determină, în cele din urmă, în arta lui Stravinski, o mutare de accent de pe fizionomia pe energia motivului muzical, de natură a elibera întrucîtva tematicul de condiția sa « figurativă ». În acest fel, la Stravinski, tematicul devine de fapt un *pretext tematic*, un pretext figurativ pentru declanșări de energii și suscitarea de trăiri senzorial-afective de naturi foarte diverse.

Opuse ca estetică, creația dodecafoniștilor vienezi și cea a lui Stravinski din perioada sa « folclorică » concură totuși la conturarea unei *arte a discontinuității*. Vorbind despre « universul discontinuu » al cubismului, Jean Cassou scria în 1953: « ne vom da seama de el dacă-l vom compara cu operele celorlalte arte care îi sînt contemporane, poezia, de pildă, care se eliberează de discursivitate ca și de regularitatea metrică, de punctuație, înfățișîndu-se sub formă de fragmente, de instantanee. În muzică, poate fi observat același fenomen, o dată cu dispariția progresivă a coerențelor tonale și o dată cu lupta dusă, de la Stra-

³ Cornel Țăranu, *Confluența Enescu-Messiaen și reflectarea ei în muzica contemporană românească*, în *Lucrări de muzi-*

cologie, III, Cluj, 1967, p. 23.

⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 87.

vinski încoace, contra melodiei; de aici înclinația sunetelor de a se solidariza cu zgomotul și de a nu se mai combina în melodie și armonie ci în ritmuri brute și chiar în ritmuri ale ritmurilor »⁵. Dacă această caracterizare apare întrucîtva ca unilaterală și schematică, deoarece tinde să absolutizeze aportul lui Stravinski în muzica contemporană (este de bănuț, de altfel, că, stăpînit de ideea « discontinuității » artei contemporane, Cassou își însușește teza după care ar exista o analogie între procedeele de construcție muzicală stravinskiene și « montajele » cubiste), nu rămîne totuși mai puțin adevărat că realitatea acestor « universuri discontinue » se impune. Ea exprimă însă doar un aspect particular al unei realități încă mai cuprinzătoare, privind conținutul și funcțiile artei.

Începînd din momentul în care creatorii s-au găsit în situația de a opera cu un material muzical « scos » de sub imperiul categoriilor tradiționale și disociat în elementele lui primare (înălțimi, durate, timbruri, intensități), moment care a marcat totodată începutul trecerii treptate de la *muzical* la *sonor*, (M. Voicana⁶), în arta muzicală s-a creat acel « spațiu sonor omogenizat », pentru a ne folosi de expresia compozitorului Aurel Stroe⁷, de fapt un spațiu – atît sonor cît și conceptual – genuin, încărcat de virtualități, înlăuntrul căruia compozitorii erau liberi pe de o parte să valorifice zone de sonorități și surse producătoare de sunete insolite, pe de altă parte, să edifice universuri expresive, de fiecare dată *ontologic imparate*, în substanța lor cît și în legile lor formative. Faptul a necesitat, firește, o prealabilă desprindere de experiențele tehnice și estetice anterioare. « Deconectarea » față de aceste experiențe au realizat-o în modul cel mai direct mijloacele sonore înseși, spectrul lor inedit de senzorialitate auditivă. S-a vorbit despre « puterea de înstrăinare » (« la puissance de dépaysement » – cum spune André Hodeir⁸) pe care o posedă sonoritățile electronice și concrete și într-o anumită măsură – am adăuga – chiar și materialul sonor produs cu instrumente tradiționale dar tratat inedit (un sentiment de « depeizare » se naște, de pildă, și la contactul cu sunetele *pianului preparat* folosit de J. Cage sau cu silabele nearticulate atribuite vocii de soprană, în lucrările sale, de către Luciano Berio). O nouă plasmă sonoră a fost modelată potrivit unor viziuni de creație puternic diferențiate dar care tindeau, toate, să răspundă unui mod eminamente *neintrospectiv* de a concepe muzica. « Creația unei piese nu mai înseamnă – arată Aurel Stroe – utilizarea unui limbaj pentru a transmite un conținut sensibil, ci făurirea unei lumi sonore, în intenția autorului întotdeauna autonomă. Auditoriul nu mai este pus în fața unei confesii, ci pur și simplu în fața unei realități sonore față de care conștiința sa va reacționa aproape ca în fața unui fenomen natural »⁹.

S-au născut așa dar, ezoterice și sublimite lumi constituite « pointillist », pe baza diferențelor de densitate între structuri alcătuite din timbre, durate și înălțimi muzicale « pure », lumi discontinue în care tăcerea pare să medieze între timp și spațiu, măsurînd curgerea celui dintîi și cuprinsul celui din urmă – așa cum pot fi întîlnite la urmașii contemporani ai lui Webern (Boulez și Stockhausen între primii); au apărut universuri populate de *obiecte sonore*, în care acusticul pur își exercită funcția psihică nemijlocită, fie că aceste obiecte sînt conglomerate de sunete realizate cu mijloacele orchestrei (și ale percuției în special) dar corelate după unicul criteriu al energiilor sonore intrinsece și al tensiunilor create între aceste energii, ca în creațiile lui Edgar Varèse, ce par adevărate evocări ale rumorilor unei proto-existențe, fie că sînt utilizate acele complexe sonore preconstituite, acele « prefabricate » sonore imprimate pe bandă magnetică și conținînd un material acustic produs sau prelucrat sintetic (sonorități « concrete », sonorități electronice, combinații între cele două sau combinații ale lor cu sunete produse « clasic »); un nou tărîm se deschide, cel al colajelor, labil și plin de neprevăzut ca însuși materialul și normele de construcție utilizate, ca înseși semnificațiile simbolice în jurul cărora creatorii își centrează creațiile

⁵ Jean Cassou (*Introduction au Catalogue de l'exposition du Cubisme. Musée national d'art moderne de Paris, 1953*), în Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Editions Gallimard, 1968, p. 487.

⁶ Cf. Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu, Clemansa Firca, *Mutații conceptuale în muzicologia românească contem-*

porand, în SCIA, seria Teatru, muzică, cinematografie, tom 18, 1/1971, p. 15.

⁷ Aurel Stroe, *Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană*, în *Muzica*, VI, nr. 6, iunie, 1966, p. 16.

⁸ André Hodeir, *op. cit.*, p. 121.

⁹ Aurel Stroe, *loc. cit.*, p. 16.

astfel constituite; tărîm în care sensibilitatea estetică e solicitată să recepteze global și nediscursiv, să îmbrățișeze ansamblul fluctuant, instabil, al crîmpeiilor de existență spirituală ce-i sînt înfățișate, și nu să le descopere o procesualitate logică.

Pătrunderea tot mai accentuată, în concepția de creație, a elementului de indeterminare, a aleatorului, libertatea de inițiativă acordată interpretului, chemat să participe la însăși edificarea sensurilor operei, pe temeiul fie al unor date de structură fie doar al unor sugestii formulate (uneori literar sau plastic) de către creator, au redat muzicii originare și pierdute virtuți de *act* prin excelență, de manifestare nemijlocită a unor tensiuni psihospirituale, vecine, poate, stărilor extatice. Prin tocmai această resuscitare a conceptului de *artă ca gest*, muzica își transcende — în modul cel mai manifest — domeniul. Preocupîndu-se, în 1925, de relația dintre muzică și cinematograf, Tudor Vianu deplîngea « aplicarea pedantă care interpretează în orchestră, după tonalitate și ritm sentimental, scenele pe care le vedem », acea « îmbinare exterioară dintre muzică și viziune, intențiunea analitică și rece care nu reușește să ascundă sub aparenta lor sinteză, adîncă lor divergență »¹⁰. În întreprinderile lor de sincretism, atît Wagner cît și reprezentanții mișcării simbolist-impresioniste nu au reușit să evite legăturile de analogie (și nu de esență) între artele pe care năzuiau să le contopească, carență datorată tocmai faptului că aceste arte rămîneau inevitabil închise în legitățile și în sensurile semantice proprii. În formele contemporane de « colaj » al unor modalități de expresie eterogene — reprezentări sonore și muzicale, text rostit, pantomimă, proiecții, lumini etc. —, problema sincretismului se pune diferit întrucît, pe de o parte, aceste modalități sînt abstrase contextelor lor de artă și deci abstrase unei anumite *predestinări* funcționale (ele nu mai sînt muzică, artă literară, dans, decor, ci imagine sonoră, concept, gest, mișcare, lumină), iar pe de altă parte, tocmai *tensiunea participării* la respectiva manifestare sincretică a acelor care pot fi totodată creatori, practicanți și spectatori este cea menită să realizeze coeziunea ansamblului acestor modalități și cea în virtutea căreia trăirea estetică devine inseparabilă de trăirea existențială.

Să fie această ancorare a artei muzicale în existențial apanajul exclusiv al descriselor manifestări de « spectacol total » și un rezultat al creditului ilimitat pe care creatorul îl face hazardului și comuniunii stabilite între participanți? Contrariul este dovedit tocmai de o muzică a extremei determinări, ca cea a lui Iannis Xenakis, muzică nu numai structural edificată pe baze matematice — și în care însuși hazardul devine o situație-limită a determinabilului — ci și estetic concepută prin prisma unei neopitagoreice « filozofii a numerelor ». « A ieși din eul orfic » — preconizează Xenakis — pentru a comunica cu universul, a renunța deci — și aici se cristalizează un principiu la care ne-am mai referit — la arta-confesiune, la arta ca exprimare de sine, pentru a crea o artă a conexiunilor universale, o artă în ale cărei structuri să se reflecte « armonia de numere » ce stă la baza lumii. Numărul ca simbol apropie uimitor viziunea lui Xenakis de aceea a lui Brîncuși, care afirma: « Simbolul (...) revelează solidaritatea ce există între structurile existenței umane și structurile cosmice. Omul nu se simte izolat în Cosmos, se simte deschis către o Lume, care, grație simbolului îi devine familiară... Astfel încît cel care înțelege un simbol nu numai că se deschide lumii obiective, dar în același timp reușește să iasă din starea sa individuală și să se apropie de o înțelegere universală »¹¹.

Sub semnul *ineditului modalităților*, al necesității de revoluționare a limbajului, s-au săvîrșit, așa dar, în muzica contemporană, transformări cu mult mai adînci, s-au produs finalmente mutații esențiale în funcția estetică, în însăși calitatea revelatorie a muzicii, mai mult chiar, s-au creat — privesc atît din unghiul creatorului cît și din acela al receptorului — premisele unei radicalizări a însuși conceptului de artă (muzicală), în sensul absorbirii acestuia în conceptul de formă plurivalentă, multiplu cuprinzătoare, de *existență*. Fie că a adoptat calea unei aparente « despuieri » și a revenirii la elementele ei formative — dar și la proprietățile ei — primare, fie că și-a diversificat eterogen spectrul de resurse sonore — implicit însă, și pe acela al senzorialității auditive și al impresionabilității auditive-psih-

¹⁰ Tudor Vianu, *Estetica cinematografului* (fragment reprodus în *Muzica și literatura*, antologie întocmită de Emil

Manu, București, 1966, p. 206).

¹¹ Cf. Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 66.

logice —, fie că s-a « desintegrat » ca artă de sine stătătoare, pentru a contribui în schimb, prin elementele și structurile ei — și implicit prin acel *summum* de sugestivitate dat tocmai de natura ei inefabilă — la rezultatul de ansamblu al *spectacolului total* modern, muzica nu și-a « pierdut », ci și-a extins asupra tuturor dimensiunilor, raționale și iraționale, ale psihicului uman, originarele virtuți de captare, de influențare, de modelare a acestuia.

MODALITÉS ARTISTIQUES INÉDITES GÉNÉRATRICES DE NOUVELLES FORMES D'EXPRESSION EN MUSIQUE. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

(R É S U M É)

Le conditionnement du progrès de l'art musical par l'inédit des modalités d'expression représente un phénomène dont les origines historiques remontent à la fin du XIX^e siècle.

Le patrimoine des musiques ancestrales anonymes s'est cristallisé — par l'art des impressionnistes tout autant que par celui des promoteurs de l'orientation vers les musiques folkloriques (Strawinsky, Janáček, Bartók, Enesco) — en un premier fond artistique inédit, capable de renouveler non seulement les moyens, mais encore la spiritualité de la création musicale savante.

La dissociation de la musique dans ses éléments constitutifs primaires, amenée par l'école sérielle, la découverte de sources sonores hétérogènes aussi bien que de formules variées de « montage » obtenues grâce à la bande magnétique, la pénétration de plus en plus accentuée de l'élément aléatoire dans la création musicale, l'intégration des éléments ou des structures musicales dans les formes contemporaines de syncrétisme, constituent, à travers quelques décennies, tout autant de jalons d'une évolution technique, laquelle, dans le même temps, a déterminé des mutations essentielles quant à la fonction esthétique et à la raison d'être de la musique. Par toutes ces voies, les prémisses ont été mises d'une transformation radicale du concept même de l'art, dans le sens de l'absorption de ce dernier par celui d'une *forme existentielle* complexe, plurivalente.

C'est la raison pour laquelle on peut donc conclure que le psychique humain est aujourd'hui couvert sous toutes ses dimensions rationnelles et irrationnelles par la musique actuelle qui, loin de les avoir « perdues », aura étendu ses vertus originaires de captation et de modelage spirituels.

ECOURI ALE LUPTEI DEMOCRATICE ȘI SOCIALISTE ÎN PUBLICISTICA CINEMATOGRAFICĂ ROMÂNEASCĂ A ANILOR 1920—1940*

B. T. RÎPEANU

Pe fondul general al înfruntărilor ideologice din perioada interbelică, publicistica cinematografică românească nu poate beneficia de un statut de excepție. Și în această zonă o permanentă confruntare de poziții, corespunzând celei desfășurate în arena politică și socială, poate fi cu ușurință sesizată.

Prezentă în paginile publicațiilor de stînga dar și în revistele de cultură independente și de avangardă, în paginile presei cinematografice de cele mai felurite profiluri și pretenții (de la cea corporativă la cea adresată cinefililor), sau strecurîndu-se uneori în chiar coloanele cotidianelor de coloratură politică foarte diferită, o critică cinematografică aflată sub directă înrîurire a forțelor democratice și socialiste, sub influența (și uneori ca expresie) a ideologiei marxiste, se impune ca o realitate în perioada interbelică. Contribuția acesteia la orientarea anticomercială, social-angajată, a celor mai valoroase condeie din publicistica cinematografică românească, ponderea ei tot mai substanțială în ansamblul criticii cinematografice românești, în procesul definirii acesteia ca activitate autonomă, evidențierea valorilor de permanență pe care critica cinematografică de azi le poate prelua ca o importantă moștenire a criticii cinematografice de stînga din anii '20—'40, probleme aflate în studiul cercetătorilor istoriei cinematografului în România, reprezintă tot atîtea argumente care ne fac a schița aci, fie și sumar, coordonatele acestui fenomen.

A privi critica cinematografului burghez ca parte a criticii sistemului capitalist în genere, ca parte a luptei împotriva acestuia de pe poziția și în numele interesului proletar de clasă, ni se pare că este factorul definitoriu pentru acea zonă a criticii cinematografice românești la care ne referim, acel specific de conținut care o desparte atît de tendința anti-burgheză — în esență anarhică și precumpănitor estetizantă — a avangărzii cinematografice, cît și de critica general-umanistă, burghezo-democrată. De la analiza critică a operei cinematografice la critica unor întregi categorii de filme, tipice pentru cinematograful burghez, de la critica unui sistem de producție la demonstrarea mecanismului de clasă care stă la baza acestuia, și de aci la mobilizarea eforturilor pentru sprijinirea unui cinematograf care să slujească clasei muncitoare, scopurilor ei politice și sociale, în aceste coordonate se înscrie abordarea fenomenului cinematografic în viziunea publicistului marxist. « Filmele montate de marile societăți capitaliste, scrie în *Adevărul literar și artistic* Lothar Rădăceanu¹, sînt o armă puternică în lupta de clasă pe care burghezia o duce împotriva proletariatului. În ele nu se înfățișează niciodată viața socială cu toate nedreptățile și anomaliile ei, așa cum e

* Comunicare prezentată la Sesiunea de comunicări consacrată sărbătoririi Semicentenarului Partidului Comunist Român, « Aspecte actuale ale artei și literaturii române » (12 aprilie 1971), organizată de Institutul de istoria artei și Institutul de istorie și teorie literară « George Călinescu »

ale Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

¹ L. Rădăceanu, *Filmul socialist*, în *Adevărul literar și artistic*, 27 iunie 1926.

de fapt. Iar existența mișcării socialiste, care luptă pentru o societate mai dreaptă și se află într-o dirză opoziție față de societatea actuală, este complet ignorată. Toate filmele care rulează azi pe glob au direct sau indirect o tendință capitalistă. Ele înfățișează maselor o lume falsă, probleme străine, și le fac prin subiectele lor, luate din lumea burgheză, să uite că se găsesc într-o lume nedreaptă și că datoria lor de clasă este lupta ». Punerea în evidență a conținutului de clasă pe care-l exprimă filmul burghez devine piatra de încercare pentru critica cinematografică de stînga; și nu doar acolo unde sînt abordate problemele de ansamblu, ci în chiar analiza critică a cutărui sau cutărui film. Aci, cronicarul întreprinde un examen aplicat al conținutului, examen sociologic dar și estetic; lăsîndu-se permanent călăuzit de punctul de vedere al clasei sale, el pune în lumină mesajul deseori escamotat al filmului burghez, tendința acestuia, felul în care – consecvent condiției sale de clasă – el mistifică, voit sau nevoit, realitățile contemporane. Într-un film de aparent divertisment și cu o fabulă copilărească – *Canarul nemulțumit* – cronicarul *Cuvîntului liber* descoperă sensul social reacționar, îndemnul la conformism și comportare burghez-rezonabilă²; în filme exotice, de tipul lui *Amok*, revista *Tînăra generație* descifrează falsul și mistificarea, atît în ceea ce privește exploatarea colonială, cît și în « propagarea unui ideal confecționat, de simplitate, primitivism și prosperitate »³; într-un film de fantezie științifică și socială, ca *Metropolis*, cronicarul unei gazete muncitorești, atent la subtextul înfruntărilor, sesizează viziunea mic-burgheză străină înțelegerii luptei de clasă și conținutului real al revoluției proletare, propaganda pentru « armonie socială »⁴; în producția cinematografică a studiourilor fasciste, ajunsă într-o situație « de-a dreptul ofensatoare pentru tradiția artistică a cinematografului în genere », cum notează în revista *Azi* Victor Iliu⁵, sînt sesizate tezele diversioniste ale « camaraderiei dintre clase », imaginea acelei lumi, în care « bunurile pămîntești sînt armonice împărțite; banii sus, iar fericirea jos »⁶. Și acestor exemple li s-ar putea adăuga alte multe din critica cinematografică semnată în *Cuvîntul liber*, *Azi*, *Era nouă*, *Frontul*, *Șantier*, *Cadran*, *Facla*, *România literară* și în alte publicații de un Ștefan Roll [Gh. Dinu], B. Florian-Ménalque, B. Cehan, Gh. Ionescu și Victor Iliu.

Implicat direct în lupta politică a clasei muncitoare, cinematograful și dezbaterile cinematografice au oferit adeseori prilejul unor acțiuni propagandistice, pentru susținerea intereselor proletariatului, lozincilor sale, scopurilor sale tactice. După cum nu pot fi rupte acțiunile de sprijinire a primului stat socialist și a culturii proletare de campania pentru demonstrarea valorilor filmului sovietic, tot astfel nu poate fi ruptă lupta pentru libertăți democratice de campania împotriva cenzurii cinematografice, susținută de revistele de stînga, atacul împotriva moralei burgheze de exprimarea punctului de vedere muncitoresc împotriva corupției și amoralității filmului burghez, lupta antifascistă de campania împotriva filmelor naziste, soldată cu un adevărat boicot al acestora în sălile de cinematograf din România.

Punctul de vedere marxist în ceea ce privește criza cinematografului este formulat de către critica cinematografică de stînga în sensul încadrării acestui fenomen coordonatelor generale ale crizei sistemului capitalist: « Atîta timp cît filmul va rămîne angrenat producției capitaliste – scrie, în *Era nouă*, Roll – filmul nu-și va putea ajunge scopul precis ce-l presupune ci va continua să se zbată în toate contradicțiile ce se ivesc de aci »⁷. Aceste contradicții sînt cele care explică îndepărtarea spectatorului « plictisit nu de filme ci de un anumit gen de filme, săturat să privească la infinit filmul siropos și plîngăreț însă lipsit de ritmul vieții reale... Omenirea tremură de groaza unui nou război, fascismul amenință civilizația cu barbarie și prăpăd, notează în continuare revista *Șantier*⁸, dar dacă un producător de filme ar realiza pe peliculă astfel de lucruri – și le-ar realiza nefardate și nesclivisite – atunci ar începe îndată multiple intervenții și demersuri (...) și filmul respectiv n-ar mai vedea lumina zilei, sau mai exact întunericul sălii de proiecție. Criză ! China în flăcări ! Africa în clocot ! Un film cu unul din aceste subiecte nu poate fi decît o sclipitoare și melodioasă

² Gh. I., *Filmul în slujba reacțiunii: Canarul nemulțumit*, în *Cuvîntul liber*, 27 ianuarie 1935.

³ E. Ichim, *Filmul exotic*, în *Tînăra generație*, nr. 1/1935.

⁴ F. Cohn, în *Grafica Găldățeană*, nr. 3/1927.

⁵ V. Iliu, *Manej*, în *Azi*, 2 iulie 1939.

⁶ M. Sebastian, *Un film cu gîini albe*, în *Rampa*, 18 iulie 1935.

⁷ Șt. Roll, *Cinematograful*, în *Era nouă*, 1/1936.

⁸ r.x.n [Roxan], *Cinematograful într-o lună*, în *Șantier*, 11/1935.

operetă ori o plată idilă de dragoste pe fundalul pădurilor virgine ». Aceleași contradicții sînt cele care explică atît lipsa de libertate a cineaștului și a cinematografului, cît și aservirea filmului intereselor de clasă ale burgheziei⁹, ceea ce pe planul concret al creației înseamnă mistificare, comercialism, criza de conținut a artei cinematografice.

Critica de stînga vede în apariția filmului socialist un moment calitativ nou în dialectica evoluției cinematografului, momentul în care acesta « începe să fie ceea ce evoluția societății umane îl destinează: artă a maselor, factor cultural, expresie nouă și inedită a progresului tehnic, pe care efortul omenesc, inteligența generațiilor actuale l-a realizat »¹⁰. Condițiile istorice date sînt cele care impun cu necesitate nașterea cinematografului socialist, cinematograful care eliberîndu-se din dependența față de burghezie va redescoperi adevărul mesajului și libertatea mijloacelor sale de expresie, devenind astfel « o evocare impresionantă, puternică, zguduitoare a realității, a realității vii, singura realitate ce poate interesa », cum subliniază cronicarul ziarului *Frontul*¹¹.

Jalonînd un program al cinematografului socialist în anii în care filmele realizate în țara primei revoluții proletare victorioase abia începeau să se afirme în lume, iar încercările de film socialist din Franța și Germania se aflau la început, Lothar Rădăceanu scria: « Evoluția societății a lăsat cu mult în urmă arta filmului; în timp ce societatea a ajuns la răspîntia socialismului, filmul a rămas încă în lumea burgheză, ignorînd cu îndărătnicie că acțiunea clasei muncitoare pregătește vremea unei lumi noi ale cărei începuturi încolțesc chiar de pe acum în văzul tuturor. Filmul proletar trebuie să pună de acord arta mută cu revoluția socială. Născut din frămîntările reale ale societății, inspirat din fluctuațiile firești ale luptei de clasă și ale năzuințelor proletare, el va da societății icoana fidelă a vieții ei, iar artei, subiecte noi, o viață nouă, avînturi spre noi realizări de formă și fond »¹².

În spiritul unei asemenea optici de clasă, critica cinematografică de stînga abordează filmul inspirat de idealurile socialismului, punînd în evidență conținutul revoluționar și revoluția estetică pe care acesta o produce, angajarea deschisă a artistului alături de proletariat. Fie că este vorba de filmele sovietice, prezentate pe ecranele românești, de la *Expresul albastru* la *Urmașul lui Ghinghis-han* (*Vulpea argintie*), de la *Locotenentul invizibil* la *Alexandru Nevski*, fie că este vorba de filmele realizate în Franța sub influența Frontului Popular (*A nous la liberté* și *La vie est à nous*), sau de unele filme germane (prehitleriene), critica cinematografică de stînga pune în evidență caracterul revoluționar militant al operei, scoate în relief acele date de « expresivitate directă, netă, lapidară, de simplitate care dă putere de convingere și forță de sugestie », definitorii pentru filmul revoluționar¹³.

« A da conținut social filmului — scria, în 1939, Victor Iliu¹⁴ — înseamnă a-l face expresia unei actualități omenești dramatice sau revoluționare, a folosi adică un material uman de o autenticitate care să nu poată fi pusă la îndoială. . . Cinematograful nu e numai limbajul unei arte pure a imaginilor, o simfonie în alb și negru, ci e înainte de toate un puternic mijloc de expresie al realităților sociale . . . Pentru ca un film social să servească scopuri politice (o reformă de structură: dinamizarea națiunii pentru acțiuni mari și hotărîtoare) el trebuie să fie expresia întregă a realității, imaginea documentară și dramatică a ei ». Sînt formulate aici nu numai exigențele criticii cinematografice de stînga față de cinematograful epocii, dar și termenii programului unui cinematograf național pe care abia socialismul avea să-l facă să devină realitate în țara noastră. Acel cinematograf care pornind de la « funcția socială și politică a filmului » are în vedere « eficacitatea sa educativă și revoluționară ».

⁹ În paginile aceleiași reviste — 4/1936 — E. Relgis formulează net același adevăr: « Cinematograful de azi, prea adesea odios și ridicol sau depravat cu morală dulceagă și aventuri epileptice, este expresia metodei imperialiste a marelui capital aplicată în toate domeniile » (în articolul *Cinematograful valoare socială*).

¹⁰ Șt. Roll, loc. cit.

¹¹ P. Costin, în *Frontul*, 22 ianuarie 1933.

¹² L. Rădăceanu, loc. cit.

¹³ M. Sebastian, *Filme revoluționare*, în *Rampa*, 20 ianuarie 1934.

¹⁴ V. Iliu, *Rolul masei în cinematograf*, în *România literară*, nr. 32/1939.

LA LUTTE DÉMOCRATIQUE ET SOCIALISTE REFLÉTÉE PAR LES ARTICLES SUR LE CINÉMA PARUS DANS LA PRESSE ROUMAINE DES ANNÉES 1920–1940

(R É S U M É)

L'auteur envisage l'existence — dans les conditions de la lutte idéologique pendant la période d'entre les deux guerres — d'une critique cinématographique roumaine « de gauche », qui se trouvait sous l'influence directe des forces démocratiques et socialistes, de l'idéologie marxiste.

La division du matériel est subordonnée aux thèmes suivants:

- la critique du cinéma bourgeois comme partie intégrante de la critique du système capitaliste en général;
- le plaidoyer pour le film socialiste — moment nouveau dans l'évolution du cinéma — en tant qu'arme de la classe ouvrière dans sa lutte révolutionnaire;
- aspects de l'implication directe du cinéma dans la lutte politique de la classe ouvrière roumaine et de son parti communiste.

MUZICĂ PSALTICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN BIBLIOTECA MUZEULUI DIN SCHEII-BRAȘOVULUI

CONSTANTIN CATRINA,
MIHAI MANOLACHE

Prin semnele muzicii psaltice ni s-au păstrat până astăzi valoroase colecții de cîntece populare, compoziții religioase și laice, probleme ale metodei de predare a muzicii psaltice în școlile timpului respectiv, o valoroasă teorie a muzicii ce dovedește talentul și capacitatea creatoare a muzicienilor noștri înaintași.

Socotind că cercetarea manuscriselor de muzică psaltică reprezintă o datorie a tuturor muzicienilor noștri ¹ și « pentru că în afara acestora nu vom putea înțelege niciodată deplin însuși folclorul nostru muzical » ², am încercat să prezentăm pentru muzicienii interesați, pentru istoriografi și pedagogi, istoria — nu prea amănunțită — a celor nouă manuscrise de muzică psaltică depistate într-una din cele mai importante biblioteci brașovene, biblioteca din Scheii-Brașovului al cărei fond de lucrări este din ce în ce mai cercetat.

Ca cea mai veche și valoroasă bibliotecă « a unei instituții românești ardelen » ³, biblioteca Muzeului din Scheii-Brașovului reprezintă pentru zilele noastre unul dintre așezămintele de cultură deținător de pagini originale privind istoria și cultura românească.

Faptul că în cercetările noastre privind fondul de inedite aparținînd bibliotecii respective am depistat un număr apreciabil de lucrări muzicale, dintre care o bună parte în notație psaltică, nu reprezintă descoperirea unui fenomen izolat ci, mai mult decît atît, aceste pagini muzicale conturează amprenta unei puternice tradiții în cadrul căreia acest gen s-a cultivat din cele mai vechi timpuri.

După cum se știe, dascălii din Scheii-Brașovului au avut de-a lungul anilor pe lîngă obligația lor de cîntăreți ai bisericii de aici și pe aceea de învățători la prima școală românească, în programul căreia muzica ocupa un loc de cînte între disciplinele studiate.

Dezvoltarea acestei preocupări pentru învățarea muzicii de către școlarii din Scheii a căpătat în contextul european noi îmbolduri cînd, sub influența rețelei de *schola latina* ce a luat naștere în Europa, învățămîntul religios și laic românesc a intrat și el într-o fază superioară de organizare.

De la acele școli de grămătică (pracelnic, nastavnic) de la mănăstirile Neamț, Dragomirna, Bisericiani, Tismana, Cozia, Bistrița, Curtea-de-Argeș, se trece la trepte noi de învățămînt după modelul școlilor renascentiste, *Schola coronensis* (Brașov), *Schola bistricensis* (Bistrița-Transilvania), Școala românească din Scheii-Brașovului, gimnaziile săsești din centrele transilvănene, majoritatea organizate după tipul clasic de *schola latina* din occidentul

¹ Grigore Panșiru, *Necesitatea și actualitatea cercetării științifice a vechii muzici bizantine*, în *Biserica ortodoxă română*, an LXXXVII (1969), București, nr. 3—4, p. 434—441.

² Gheorghe Cloban, *Muzica bizantină*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 93.

³ Ion Mușlea, *Contribuțiuni la cunoașterea bibliotecilor românești ale orașelor din Transilvania — pînă la Unire*, Cluj, 1935, p. 5; I. Colan, *Începuturile bibliotecii din Scheii-Brașovului, secolele XV și XVI*, în *Revista bibliotecilor*, an XXI, 1968, nr. 4, p. 224—227 și nr. 5, p. 276.

Europei, reprezentînd tot atîtea centre de educație umanistă. Cum muzica făcea parte din cele « septem artes liberales », desigur că locul ei în învățămîntul noilor *schola latina* a fost precizat prin regulamente, uneori importanța disciplinei artistice punîndu-și pecetea asupra întregii instituții ⁴.

În sensul acestei evoluții, călugărul iezuit Francisco Fasching subliniază mai tîrziu, în lucrarea sa *Nova Dacia* din 1743 ⁵, că și la cea mai veche școală românească, cea de pe lîngă biserica Sf. Nicolae din Schei, se învăța « cetitul, scrisul și cîntările » ⁶. Încercînd să lămurească care a fost profilul inițial al acestei școli, Andrei Bîrseanu ne informează că aceasta « n-a putut fi altceva decît o școală elementară sau cel mult o școală de dieci. . . după cum erau toate școlile vechi românești, înființate pentru fiii de iobagi care nu puteau aspira la mai mult în viața lor decît la treapta preoției și a dăscăliei. Ca învățători la această școală au fost cîntăreții bisericii (dascălii) și diaconii, despre care se face deseori pomenirea în *Istoria bisericii Scheilor* a lui Radu Tempea » ⁷.

Că muzica făcea parte integrantă din programa acestei școli o dovedește și o însemnare din 20 mai 1759, privind angajamentul încheiat între « reprezentația » bisericii și Ioan Radu Duma, care avea să funcționeze la școala respectivă ca « dascăl de cîntări » : acesta era plătit cu 120 lei pe an « și acești bani zic preoții și jurații să-i facă de patru ori într-un an, iar căți copii vor veni să învețe cîntări să se tocmească cu părinții lor » ⁸.

Acest Ioan Duma, autor al unei valoroase lucrări intitulate *Psaltichia românească*, datînd din anul 1751 și aflată în manuscris la Biblioteca Academiei Române, poate fi socotit ca una din figurile de seamă în ierarhia dascălilor de muzică de la școala din Schei. Educat la școala muzicală din Muntenia, « în zilele lui Ioan Grigori Ghica Voevod, mitropolit fiind Chir Neofit. . . pentru care a și întocmit *Psaltichia* » ⁹, cîntărețul Duma zice în prefața valoroasei sale lucrări, că a cînta « . . . iaste de folos fieștecăruia neam. . . pre limba sa decît pre limba altuia, care n-o înțelege. . . Primiți dar. . . acest dar mare, prin smerita osteneală a unui nevrednic și mai mic frate al cinstei voastre cei mari, spre a norodului rumânesc mîngăiere. . . » ¹⁰.

În aceeași ordine de idei, și mult mai tîrziu, pentru anul 1804, întîlnim mențiunea că Mihailă Munteanu trebuia să învețe pe elevii săi « cîntările bisericesti » ¹¹.

Desigur că interesul deosebit pentru școală și, în cadrul ei, pentru muzică manifestat de către personalul de cult din Schei a contribuit în mod evident la dezvoltarea unui valoros fond muzical, rezultat și al unor colaborări creatoare între toate elementele românești care locuiau în țările de dincoace sau de dincolo de Carpați.

Un protocol din 1862 enumeră, de exemplu, « cărțile românești de psaltichie date cîntărețului Gheorghe Ucenescu pentru școala de cîntări » ¹². Această mențiune reprezintă pentru noi, de altfel, cea mai valoroasă notă cu privire la începuturile de constituire a unui fond muzical. Dar impulsul pentru cartea de muzică, interesul său față de arta sunetelor muzicale, ne obligă să-l cităm aici și pe psaltul Anton Pann care, deși a stat puțin în Scheii-Brașovului ¹³, a dezvoltat aici un climat prielnic pentru însușirea muzicii psaltice românești și folosirea tipăriturilor (cărți) muzicale în general.

Tradiția predării muzicii în școala din Schei și, în legătură cu aceasta, grija mereu prezentă față de îmbogățirea fondului de lucrări muzicale o putem urmări chiar și mai tîrziu, după 1850, cînd o dată cu ridicarea Gimnaziului brașovean, muzicieni de renume (printre care psaltul Gheorghe Ucenescu) continuă să „propună” elevilor de aici « cîntările bisericesti » ¹⁴.

⁴ Viorel Cosma, *Cultura muzicală românească în epoca Renasterii*, în *Muzica*, 1969, nr. 12, decembrie, p. 32.

⁵ Andrei Bîrseanu, *Istoria scoalelor centrale române*, Brașov, 1902, p. 4.

⁶ *Ibidem*, p. 462.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ C. Muplea, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii-Brașovului*, vol. II, Brașov, 1943, p. 298.

⁹ *Ibidem*, p. 302–303.

¹⁰ Andrei Bîrseanu, *op. cit.*, vol. II, p. 302.

¹¹ *Ibidem*, p. 315.

¹² Arhiva muzeului bisericii Sf. Nicolae din Scheii-Brașovului, « Inventariul tuturor icoanelor, odoarelor, cărților și moșilor sfîntei biserici cel mari românești ortodoxe răsăritene cu hramul sfîntului Nicolae. . . », nr. 113, p. 36–37.

¹³ Emil Micu, *Anton Pann și Brașovul*, în *Astra*, Brașov, an. IV, 1969, nr. 11 (42), noiembrie.

¹⁴ Andrei Bîrseanu, *op. cit.*, p. 311, nota.

Este de menționat că și la școala din Cetate, care va dobîndi ulterior profil de comerț, în programa anului școlar 1837/1838, pentru clasa a IV-a, se prevedea ca miercurea și sîmbăta, de la două pînă la trei ore, elevii să învețe «toate glasurile cîntării bisericești de la psalții de aici».

Însușirea și practicarea muzicii psaltice a continuat pe meleagurile brașovene, într-o mai redusă proporție, pînă către începutul secolului XX. Printre cele din urmă însemnări cu privire la problema urmărită menționăm că pe una din lucrările muzicale aflată în Biblioteca din Schei, se păstrează următoarea notă edificatoare: «Psalmul 145 prelucrat și ritmat de Ștefan Popescu pe glasul al V-lea. Transpus pe note lineare de dr. Sterie Stinghe, profesor Brașov»¹⁵, iar ca un omagiu adus renumitului psalt și folclorist român Anton Pann, și el brașovean cîndva, s-a organizat la Brașov, la 29 septembrie 1927, reuniunea cîntăreților bisericești din întreaga țară, manifestare comemorativă prezidată de I. Popescu Pasărea, președintele asociațiunii în acea vreme¹⁶.

Vicisitudinile vremurilor au făcut însă ca astăzi lucrări ca *Psaltichia rumânească a lui Ioan Duma*¹⁷, *Carte de cîntări cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann la 1852*¹⁸ și *Tractat teoretico-practic de musica ecclesiastica gr. orientală*¹⁹, precum și alte lucrări prețioase să nu fi rămas în păstrare la locul și instituția unde acești vestiți dascăli brașoveni și-au desfășurat activitatea lor în decursul vremii.

I. – PROVENIENȚA MANUSCRISELOR

Nedispunînd în trecut de fonduri materiale speciale pentru achiziții, Biblioteca Bisericii Sf. Nicolae a fost nevoită să se mărginească mai ales la donații. Așa se explică de ce majoritatea cărților și documentelor existente în această bibliotecă provin de la diferiți donatori.

Opt din cele nouă manuscrise psaltice românești aflătoare aci formează donațiunea protopopului Brașovului Ioan Petric (1816–1904). Proveniența lor este de necontestat, deoarece pe prima pagină a celor opt manuscrise se află imprimată ștampila: «Ioan Petric protopop al Brașovului». Dobîndirea prin donațiune rezultă din autobiografia lui Ioan Petric, scrisă în anul 1901. La pagina 6 a acesteia, el menționa că: «...m-am aflat îndemnat a dăruii întreaga bibliotecă a mea, pre lîngă cele 53 bucăți din 27 februarie 1896, numărul 110, consemnate într-un protocol, cu titlul Biblioteca protopresbiteratului Brașov...» și preciza că: «...această bibliotecă constă din cărți bisericești, școlare și de legi și anume: din 216 volume legate în piele și 500 broșurate, laolaltă 720 bucăți, în preț de 1113 coroane...»²⁰ (subl. n.).

Cît despre cel de-al nouălea manuscris muzical, un *Paraclis* din secolul al XIX-lea, din Registrul de manuscrise al muzeului (cota 48) rezultă că el ar fi fost dintru început proprietatea bisericii.

Dacă în ceea ce privește proveniența acestor manuscrise nu există dubii, mai greu de cercetat și de stabilit este legătura dintre autorii manuscriselor și posesorii lor. Problema aceasta prezintă importanță mai ales sub aspectul determinării ariei de răspîndire a acestor cărți în Transilvania.

II. – AUTORII

După cum rezultă din prefețele și semnăturile ce însoțesc cele nouă manuscrise muzicale, șase dintre ele au ca autor pe Nicolae Brătescu. Cine a fost Nicolae Brătescu, ce

¹⁵ Biblioteca Muzeului din Schei-Brașovului. Mapa cu diferite lucrări muzicale aparținînd compozitorilor: G. Dima, T. Popovici, I. Costescu, N. Oancea etc.

¹⁶ *Gazeta Transilvaniei*, an XC, 1927, nr. 99, miercuri 28 septembrie.

¹⁷ Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, ms. nr. 4305.

¹⁸ *Ibidem*, ms. nr. 3497.

¹⁹ Gh. Alexe, *Un prețios manuscris psaltic: Tractat teoretico-practic de musica ecclesiastica gr. orientală de Gh. Ucenescu*, în *Mitropolia Olteniei, Craiova*, 1956, nr. 10–12.

²⁰ *Autobiografia în manuscris a protopopului Ioan Petric se află în arhiva muzeului bisericii Sf. Nicolae din Schei-Brașovului, fondul Mușlea, Protopopiat I, nr. 119.*

activitate a depus pe tărîm muzical, iată două întrebări care aşteaptă răspunsul cuvenit. Din bibliografia muzicală cercetată, din discuţiile avute cu diverşi cercetători ai muzicii bizantine, n-am aflat nici un indiciu referitor la viaţa şi activitatea acestui mare psalt român. Se poate totuşi ca în afara bibliografiei cercetate de noi să existe ceva consemnări asupra omului Nicolae Brătescu şi a operei sale. Datele pe care le dăm aici sînt inedite, întrucît sînt scoase din manuscrisele originale ale lui Nicolae Brătescu, aflate în Biblioteca Muzeului Sf. Nicolae. Vom încerca ca pe baza prefeţelor din lucrările respective să înjghebăm o mică schiţă biografică a lui Nicolae Brătescu.

Manuscrisele lui Brătescu aparţin anilor 1857–1861, ani în care au loc puternice acţiuni politice şi culturale inspirate din lupta pentru unirea ţărilor române de la 1859²¹.

După felul în care autorul celor şase manuscrise repartizează lucrările sale preoţilor de la bisericiile din Braşov, ca şi după afirmaţia sa că « şi eu sînt un sînge cu voi şi cu tot neamul românesc » încercăm a stabili că Nicolae Brătescu era de origine de prin părţile Branului (Moeciu-de-Jos), localitate în care şi azi întîlnim multe familii cu acest nume. Faptul că cele şase manuscrise ale lui Nicolae Brătescu s-au găsit în posesia protopopului Ioan Petric, care s-a născut în anul 1816 la Rîşnov, tot în districtul Braşovului, district de care aparţinea şi Branul, ne întăreşte în această ipoteză şi, mai mult decît atît, ne duce spre convingerea că cei doi slujitori ai bisericii erau legaţi printr-o prietenie cimentată nu numai pe baza intereselor pe care le serveau, dar şi a unei copilării înfiripate pe aceleaşi meleaguri brănene. Ioan Petric, ca protopop al Braşovului, vrînd probabil să răspîndească cartea de muzică practică printre oamenii de cultură din această parte de ţară, preocupare ce aici la Braşov avea o tradiţie bine conturată, a apelat la prietenul său Nicolae Brătescu ca să-l ajute în vederea realizării acţiunii întreprinse. În acea perioadă (anii 1857–1865), Nicolae Brătescu era, aşa cum menţionează pe manuscrisele analizate, psalt al Mitropoliei din Bucureşti, de unde putem presupune că era un apreciat cîntăreţ şi autor de manuale de cîntare bisericească, presupunere ce nu întîrzie a fi confirmată de alte destăinuiri ale aceloraşi manuscrise la care ne referim.

După cum rezultă din prefeţele manuscriselor, pe care însuşi le scrie, Nicolae Brătescu era bun cunoscător al tainelor muzicii psaltice. Cunoştea foarte bine opera muzicală a marilor săi înaintaşi Macarie Ieromonahul şi Anton Pann²². În prefaţa *Kalofoniconului* (ms. 53), pe care îl scrie în 1859, face următoarea mărturisire în legătură cu viaţa şi activitatea sa: « ...de la o vreme traducîndu-se şi în ţeara românească cîntările bisericeşti *Metodul nou* (Bazul teoretic şi practic al lui Anton Pann), iarăşi de unii iubitori ai neamului s-au făcut multe cărţi pînă în vremea cînd mă aflam iarăşi eu ca şcolari la învăţătură muzicii şi tocmai eram şi lipsit de părinţi încă de la ţiţele maicii mele am urmat unui prea cuvios părinte şi învăţîndu-mă pînă deplin în Seminarul Sfintei Episcopii a Buzăului am venit aici în Bucureşti la minăstirea sfinţitului Sava cîntăreţ şi deodată fiind îndemînat şi avînd cunoştinţă asupra muzicii bisericeşti am început a traduce întii Docsastarele amîndouă tomurile, la care vîzîndu-le şi alţii, din ajutorul cinstiţilor abonaţi s-au şi tipărit. . . »²³. În continuare, în aceeaşi prefaţă, pomeneşte şi despre celelalte lucrări ale sale. În cuvîntul către cîntăreţi pe care-l cuprinde acelaşi manuscris, după ce recomandă acestora să cînte cu încredere şi cu dragoste din *Kalofonicon*-ul său, se referă la truda pe care a depus-o în tălmăcirea acestei cărţi: « ...deoarece l-am tradus eu cu multe ameteţi pentru folosul-vă şi al neamului, fiindcă şi eu sînt un sînge cu voi şi cu tot neamul românesc »²⁴.

Brătescu a cutreierat prin multe locuri din Ţara Românească, de unde a cules şi apoi a prelucrat numeroase melodii bisericeşti²⁵. Astfel, a ajuns să « compună », să alcătuiască un *Ecstract* al tuturor cîntărilor de peste an al slujbelor bisericeşti²⁶.

De altfel prodigioasa sa activitate reiese în mod firesc chiar şi numai din prezentarea lucrărilor pe care le-a întocmit, aşa cum o vom face mai departe.

²¹ M. Manolache, *Opera muzicală a psaltului Nicolae Brătescu şi contribuţia sa la întărirea unităţii noastre naţionale*, articol trimis spre publicare la *Telegraful român*, Sibiu, 1971.

²² Arhiva citată, fond Cartea veche, ms. 53.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A se vedea prefaţa ms. 528 (*Antologhion sau Heruvico-Kenonicariu*), arhiva citată, fond citat.

²⁶ *Ibidem*, ms. 50.

În ceea ce privește autorul manuscrisului nr. 48, *Cinstitul Paraclis*, sînt cîteva probleme de lămurit. Pe copertă aflăm mențiunea: « Paraclis II, Vasile Saftu cantor ». Unii autori, printre care și Ion Colan, fostul bibliotecar al Muzeului din Schei, au fost tentați să atribuie acest manuscris lui Vasile Saftu²⁷, ceea ce nu se confirmă însă în text. Coperta, după cum se observă, este adăugată mult mai tîrziu, și se poate ca această adăugire să-i aparțină lui Vasile Saftu, nu cu gîndul de a arăta că el e autorul, ci în mod sigur pentru a nominaliza apartenența lucrării citate. Autorul de fapt al cîntărilor psaltice din acest *Paraclis* este însă, după cum reiese clar din prima pagină a sa, « fericitul ieromonah Varlaam ». Dar și aici trebuie făcută o precizare. Încă nu putem ști dacă acest manuscris reprezintă originalul lui Varlaam sau este numai o copie după original, transcrisă poate chiar de Vasile Saftu. Și despre care Varlaam poate fi vorba? În autobiografia pe care a scris-o la 22 septembrie 1889, George Ucenescu face o precizare care ne-ar putea sta în sprijin: «... cîntări am învățat de la psaltul bisericii Sf. Nicolae, ierodiaconul Varlaam Barancescu²⁸, ieromonah din mănăstirea Sinaia. . . »; tot el notează că abia apoi, în 1850, a fost trimis de « reprezentația » bisericii Sf. Nicolae la București, « la marele psalt al muzicii bisericești, Anton Pann »²⁹. Deci George Ucenescu a făcut primii ani de ucenicie muzicală la Varlaam Barancescu, autorul, credem noi, al *Paraclisului* amintit.

În consecință, este interesant de știut și reținut și felul în care Anton Pann aprecia muzica acestui Varlaam. Într-o scrisoare trimisă « reprezentației » bisericii Sf. Nicolae, Anton Pann confirmă că George Ucenescu și-a început educația muzicală sub îndrumarea sa, dar insistă asupra necesității de a corecta cele învățate în domeniul muzicii de la ieromonahul Varlaam Barancescu, căci « ...cele ce au învățat pe George care mi l-ați trimis, eu mă căznesc să-l dezvăț, să-l cioplesc, de-al doilea să-l bărduesc, să-l rînduiesc și să-i dau altă față, care să nu semene cu a celora din Sinaia, grosolană și mototoală și leșinată »³⁰.

Acum, cînd posedăm un manuscris de la Varlaam, socotim că s-ar putea, prin studierea lui de către specialiști, să se dovedească sau să se infirme afirmația lui Anton Pann.

Cît despre legătura ce a existat între autor și posesorul manuscrisului, ea este limpede: Varlaam Barancescu fiind și cantor la biserica Sf. Nicolae, se prea poate să fi lăsat unele dintre manuscrisele sale la biserica unde a slujit.

Al optulea manuscris psaltic românesc, manuscrisul 47, cuprinde tot slujba unui *Paraclis*. Spre deosebire de manuscrisul 48, al cărui text este pus pe note psaltice în întregime, manuscrisul 47 redă la început textul fără note, apoi, la sfîrșit, pe patru pagini, textul cu notație psaltică. Cine ar putea fi autorul este greu de afirmat. Întrucît majoritatea melodiilor muzicale se aseamănă cu cele redată în manuscrisul 48, manuscrisul 47 fiind totodată mai vechi, s-ar putea totuși ca el să fie chiar originalul lui Varlaam Barancescu.

În ceea ce privește al nouălea manuscris psaltic românesc, manuscrisul 55, care cuprinde tot slujba unui *Paraclis*, nu putem face nici măcar presupuneri privind autorul. Se poate deduce totuși că este o copie după un original mai vechi, și nu este exclusă o interdependență între aceste trei manuscrise care cuprind, toate, slujba *Paraclisului*.

Deși nu este vorba de noi manuscrise muzicale în înțelesul larg al cuvîntului, pomenim aici fragmente muzicale în notație psaltică aparținînd cunoscutului psalt și dascăl de cîntări George Ucenescu, depistate între paginile cărților de ritual aflate în biblioteca Muzeului din Schei³¹. Dorim în primul rînd să scoatem astfel în evidență activitatea creatoare a acestui muzician, și totodată să cuprindem toate aspectele inedite din domeniul ce ne interesează. De altfel, viața și opera lui George Ucenescu au făcut obiectul unei serioase cercetări a folcloristului bucureștean Vasile D. Nicolescu, care a realizat o valoroasă lucrare ce își așteaptă

²⁷ A se vedea fișa din Catalogul alfabetic al bibliotecii muzeului din Scheii-Brașovului, redactată de I. Colan: Saftu Vasile, *Paraclis II*. Vasile Safta, cantor (manuscris cirilic. Note muzicale psaltice).

²⁸ Viorel Cosma, *Muzicieni români — compozitori și muzicologi* (Lexicon), București, 1970, p. 433.

²⁹ Gemma Zinveliu-Donca, *Anii de ucenicie muzicală reflectați în corespondența lui Anton Pann și George Ucenescu*,

în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1971, p. 210.

³⁰ *Ibidem*, p. 212.

³¹ Aceste inedite ni le-a semnalat folcloristul bucureștean V. D. Nicolescu, fapt pentru care îi mulțumim călduros. Lista cotelor de carte veche în care s-au semnalat aceste « însemnări muzicale » se află în arhiva muzeului din Scheii-Brașovului, mapa George Ucenescu.

editarea, fiind încredințată Editurii muzicale a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

Dacă la cele șase manuscrise rămase de la psaltul Mitropoliei de la București, Nicolae Brătescu, nu se pune nici problema anului, nici cea a autorului, întrucât autorul semnează și datează textul, mai dificilă este datarea celor trei manuscrise care cuprind slujba Paraclisului.

Notița aflată pe foaia penultimă a manuscrisului 48, scrisă după moartea cantorului Vasile Saftu, ne dă un prețios ajutor în stabilirea cu aproximație a epocii în care au fost scrise aceste lucrări. Din această însemnare rezultă că Saftu a murit în 1880, și anume în primele zile ale anului ³². Deci, dacă deținătorul ei a murit în anul 1880, cartea a fost scrisă, în mod indiscutabil, anterior acestei date, prin urmare între 1850 și 1880. Privit comparativ cu celelalte două manuscrise (ms. 47 și ms. 55), se poate observa în privința datării acestora, că textul manuscrisului 48 este redactat cu alfabet chirilic de tranziție, pe când textul manuscriselor 47 și 55 este scris cu caractere chirilice. Deci, manuscrisele 47 și 55 sînt anterioare manuscrisului 48, iar ordinea cronologică a scrierii lor ar fi aceasta: ms. 47, apoi ms. 55 și în sfîrșit ms. 48.

III. — DESCRIEREA SUMARĂ A MANUSCRISELOR

Întrucît nu cunoaștem anul sigur al scrierii celor trei manuscrise muzicale ce cuprind slujba Paraclisului, vom începe prezentarea noastră în ordine cronologică, cu manuscrisele lui Nicolae Brătescu.

1. — *Ecstract care cuprinde în sine toate cîntările cele de preste tot anul*, compuse de Nicolae Brătescu, București, Seminarul Mitropoliei, 1857 ³³. Format 22,1 × 18,7 cm, cu 3 f. + 564 p. Pe prima pagină se află scris textul din Epistola către Corinteni, cap. 14, versetul 22–27–40 (« Cîntați Domnului nostru, cîntați... »), sub care se află « ex libris »-ul psaltului Nicolae Brătescu, însoțit de iscălitura sa. În prefața adresată egumenului de la mănăstirea Tismana, autorul, după ce aduce laude acestuia, arată că: « Vizitînd această mănăstire antică... și neavînd a vă aduce alt prinos din evlavia mea am închinat această carte în manuscris, care prea cuvioșia voastră primind-o cu dragoste ați binevoit ca și alții să se împărtășească de dînsa... ». Manuscrisul, deși a fost alcătuit pentru egumenul de la Tismana, a făcut parte ulterior din biblioteca personală a protopopului brașovean Ioan Petric, contemporan cu Nicolae Brătescu, fiind dăruit de acesta bibliotecii bisericii Sf. Nicolae din Scheii-Brașovului împreună cu celelalte cinci manuscrise psaltice. Faptul că un număr de șase manuscrise psaltice compuse, transcrise și prelucrate de Nicolae Brătescu au făcut parte din biblioteca personală a lui Ioan Petric ne duce la concluzia că ele au fost procurate într-un fel sau altul de protopopul Brașovului cu gîndul de a răspîndi muzica psaltică și în Țara Bîrsei. Circulația acestui manuscris, cît și a celorlalte cinci, în Transilvania demonstrează și rolul cărților muzicale românești la cimentarea ideii conștiinței de neam în cele trei țări românești. Cîntîndu-se în Moldova, în Țara Românească și în Transilvania aceleași melodii, slujindu-se după aceleași cărți, în mod implicit se demonstrează și se realizează ideea că toți românii una sînt.

2. — *Rînduiala sfintei și dumnezeiești[i] liturghii*, ediția a II-a, București, 1857 ³⁴. Format 16,9 × 12,9 cm cu 102 p. Pe coperta din față se află încrustată o cruce aurită. Cuprinsul cărții este mult mai bogat decît se arată în titlu. După ce se prezintă toate cîntările pe notație psaltică la Liturghia duminicală și a diferitelor praznice împăratești, se redă în continuare, începînd cu pagina 61, « Slujba morților ». La p. 91–97 se află lista cu « numele cinstiților abonați care au binevoit a se prenumera la această rînduială a sfintei liturghii și au înlesnit și tipărirea ei ». Aflăm de aici (p. 91) că un număr de 600 de exemplare au fost

³² Pentru documentare, redăm cuprinsul rindurilor menționate: « Tati Vasile Saftu a servit la biserică pînă în ziua Botezului Domnului nostru I[sus] H[r]ist[os] și după prînz la două ore i-au venit greutatea și d-abia a venit acasă răsămîndu-se de Vasilache. După aceea s-a pus la pat și

a fost bolnav două săptămîni, iar sîmbătă în 19 ianuarie 1880 și-au dat sufletul... ».

³³ Arhiva citată, fond citat, ms. 50.

³⁴ *Ibidem*, ms. 49.

date « Prea Sfințitului Mitropolit pentru trebuința seminarului (din București) ». Rezultă deci că această carte s-a tipărit într-un tiraj destul de mare, printre localitățile în care a circulat numărându-se și Brașovul cu alte centre din Țara Bîrsei.

3. — *Privighieri sau mincător care cuprinde rînduiala diminețelor*, tradus de Nicolae Brătescu, psaltul Sfintei Mitropolii, Seminarul Mitropoliei, 1857³⁵. Format 23 × 18,5 cm cu 4 f. + 217 p. + 1f.; legat în pînză roșie. Ar fi interesant să se poată stabili care original a fost folosit pentru « traducerea » acestei cărți. Pe primele pagini ale cărții se găsesc și unele desene, în schiță.

4. — *Kalofonicon care cuprinde în sine toată floarea cîntărilor*, întocmit de Nicolae Brătescu, psaltul Sfintei Mitropolii, București, 1859³⁶. Format 20 × 16,5 cm cu 6 f. + 334 p. + 3 f.; legat în pînză roșie. Înaintea « Registrului » (tabla de materii), se află prefața cărții închinată « Prea cuvioșiei sale Părintelui Arhimandrit Nicandru, starețul sfintei mănăstiri Cernica ». În această prefață, Nicolae Brătescu face pe scurt istoria împrejurărilor în care s-a ajuns ca acest Kalofonic să fie tradus pe note psaltice în limba română. La sfîrșitul cărții (p. 327—334) se dă lista « cinstiților abonați » care au primit unul sau mai multe exemplare. Printre localitățile unde s-a răspîndit acest manuscris sînt citate și cîteva nume din Țara Bîrsei, ceea ce denotă încă o dată că muzica psaltică era cunoscută, iubită și cîntată în multe localități din sudul Transilvaniei.

5. — *Heruvico-Kinonicar, tomul I-iu așezat* de Nicolae Brătescu, psaltul Sfintei Mitropolii, Seminarul Mitropoliei, (București), 1859³⁷. Format 20 × 16,60 cm cu 2 f. + 172 p. nenumerate; legătura jumătate din piele. La p. 163—169 se află lista tuturor « cinstiților abonați care au binevoit a să prenumăra la numărul heruvicarelor ». Dintre aceștia reținem numele mitropolitului Neofit, care a cumpărat 400 de exemplare, un număr de 18 seminariști care au cumpărat 75 de exemplare, episcopul Filotei al Buzăului 380 de exemplare, din care pentru trebuințele seminarului încă 200 exemplare, episcopul Chesarie al Rîmnicului 100 exemplare, iar « pentru trebuințele seminarului » 300 exemplare, un număr însemnat de mănăstiri: Țîrgoviște, Cozia, Mănăstirea dintr-un lemn, Vîforita, Tismana, Căldărușani, Cernica, Bistrița, Ghighiu, Cîmpina, Pasărea.

6. — *Antologhie sau Heruvico-Kinonicariu*, tradus de Nicolae Brătescu psaltul, București, 1961³⁸. Format 21,8 × 18 cm cu 3 f. + 362 p. nenumerate + 1 foaie; legat în pînză roșie. Cartea este dedicată episcopului Iosif al Argeșului. Scopul acestui manuscris, ca de altfel și al celorlalte, este arătat în mod expres și aici în prefață: « ...ca să se predea dintr-însul lecții în toate seminariile. . . » și totodată « ... să se întărească înaintarea neamului nostru ». La paginile 355—362 este redat tabelul cu « numele cinstiților prenumerați care s-au prenumerat la această carte ». Din totalul de exemplare expediate la adresele solicitanților, 22 au fost comandate de către preoții și cîntăreții Țării Bîrsei.

7. — *Cinstitul Paraclis al N[ăscătoarei] de Dumnezeu, glas IV*³⁹. Format 22,5 × 17,7 cm cu 8 f. în caiet, cu copertă neagră de hîrtie. Are 6 1/2 foi de text și 1 1/2 foi note psaltice.

8. — *Cinstitul Paraclis al Prea Sfintei de D[umne]zeu și Pururea Fecioarei Mariei, glas al IV-lea*⁴⁰. Format 22,5 × 17,6 cm cu 93 f., multe nescrise; legătura jumătate din piele roșie.

9. — *Cinstitul Paraclis al Prea Sfintei Stăpinei Născătoarei și Pururea Fecioarei, al II-lea, facerea fericitului împărat Chir Teodor*, compus de fericitul ieromonahul Varlaam, glasul IV⁴¹. Format 22,4 × 14,4 cm cu 77 p. numerotate + 9 f. nenumerate. Legătura jumătate din piele.

★

Pentru valoarea acestor manuscrise și mai ales pentru contribuția adusă prin ele la răspîndirea muzicii psaltice pe aceste meleaguri transilvănene, menționăm aci persoanele

³⁵ Ibidem, ms. 51.

³⁶ Ibidem, ms. 53.

³⁷ Ibidem, ms. 54.

³⁸ Ibidem, ms. 52.

³⁹ Ibidem, ms. 47.

⁴⁰ Ibidem, ms. 55.

⁴¹ Ibidem, ms. 48.

și localitățile la care au ajuns, ca tipărituri, aceste lucrări de muzică psaltică, precum și numărul exemplarelor repartizate solicitanților respectivi. Iată:

Rînduiala Sfintei și Dumnezeștei Liturghii (ediția a II-a, București, 1857) s-au cumpărat de către « venerabilul protopop al Brașovului de D. Ioan Popazu 5 (exemplare) ⁴²; părintele Voina Pitiș de la biserica din susul Scheiului; D.N. Pop de la Ghimbav, 1; părintele Ioan Dumbravă din Brașovul Vechi, 2; D.T. Radu Irimie cîntărețul bisericii din Brașovul Vechi, 2; părintele Toma Vasile de la capelă, 2 ». *Kalofoniconul* (București, 1859) a fost achiziționat de: « onorabilul domn protopop al Brașovului Ioan Popazu, 5; venerabilul Iosif Barac protopop de plasa de jos, 2; D. Gheorghe Ucenescu protocîntărețul bisericii cei mari din Schei, 2; D. Nicolae Pop, idem (cîntăreț la biserica Sf. Nicolae), 1; părintele Toma Vasile de la capelă, 1; părintele Ioan Dumbravă din Brașovul Vechi, 2 ». *Antologhie* (București, 1861) a fost procurat de: « venerabilul protopop al Brașovului D.D. Ioan Popazu, 10; de protopop Ioan Petric, 3; protopop Iosif Barac, 1; Gheorghe Ucenescu cîntărețul sfintei biserici din Schei, 2; pă[r]intele Toma Vasile de la capelă, 2; pă[r]intele Voina Pitiș de la Biserica din Scheiul-de-Sus (sau Tocile), 2; pă[r]intele Ioan Dumbravă din Brașovul Vechi, 2; Gheorghe Radu Irimie cîntărețul bisericii din Brașovul Vechi, 2 ».

Studiul manuscriselor aparținînd psaltului Nicolae Brătescu ni-l prezintă pe acesta ca pe un valoros muzician în arta atît de dificilă a psaltichiei. Compozitor, teoretician, culegător al multor melodii religioase, traducător și editor, Nicolae Brătescu – care în cîteva cazuri apare și cu prenumele de Nicolaus – ne prezintă prin manuscrisul cu nr. 50, așa cum sublinia și autorul în prefața lucrării respective, « ... toate cîntările cele de peste tot anul », o antologie cu valoare documentară deosebită privind istoria și evoluția cîntărilor religioase din acea perioadă.

În cuprinsul volumului *Ecstract*... întîlnim nu numai frumoase pagini de muzică semnate de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Iosif Nania, « Polieleul lat prelucrat de paharnicul Dimitrie Suceveanu, protopsaltul Sf[inte]i Mitropolii », ci și contribuția unor nume de mai puțină rezonanță, dar care au îmbogățit literatura muzicală psaltică cu valoroase cîntări destinate tipicului bisericesc. În lumina lor, autorul volumului studiat ni se înfățișează ca un culegător și editor al muzicii psaltice românești cu un rafinat gust și simț artistic.

Printre aceste pagini reținem « Polieleul anonim prelucrat după cel al lui Daniil protopsaltul din Monastirea Neamțului; Polieleul anonim prelucrat de la maica Efrosina, cîntăreața schitului Surpatele; Polieleul anonim prelucrat de maica Asineta, cîntăreața din Monastirea Tigănești » etc. Alăturăm acestor pagini muzicale « Antipoleleul prelucrat după cel grecesc de Nicolae Brătescu, cîntărețul capelei » precum și recomandarea autorului că « La toate polelele în urmă să poate cînta această stihiră de N. Brătescu, psaltu ».

Printre altele este interesant de menționat că Nicolae Brătescu folosește în lucrarea *Antologhie sau Heruvico-Kinonicar* (la finele căreia figurează mențiunea « Finitul tipicului care s-au predat afară din condica Sf[inte]i Mitropolii și așezat de profesorii seminarului prin Nicolae Brătescu, ps[altul] sf[inte]i Mitropolii ») printre precizările sale privind tempo-ul cîntărilor, nu numai pe cele cunoscute în muzica psaltică, ci și termenii moderni de mișcare întîlniți în muzica liniară. Prin aceștia, Nicolae Brătescu recomandă ca execuția cîntărilor să se facă: andante, repede, allegro, allegretto etc.

În general toate însemnările muzicianului Nicolae Brătescu, ca și întreaga sa operă, sînt străbătute de ideea că muzica trebuie să fie înțeleasă și gustată de întregul auditoriu.

Prezentînd sumar manuscrisele de mai sus, am dorit în mod deosebit a reda în circuitul valorilor noastre culturale însemnate pagini ale muzicii psaltice românești, de mult uitate, dar care prezintă interes istoric-documentar pentru studiul tradiției muzicale românești.

⁴² Numărul așezat la sfîrșitul numelor proprii reprezintă exemplarele cumpărate de către aceștia.

O TEMA MEDIEVALĂ ÎN LITERATURA DRAMATICĂ POPULARĂ DIN TRANSILVANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

LILIANA ȚOPA

Într-o zi de august a anului 1920, în piața domului din Salzburg, în plină zi, pe un simplu eșafodaj de scânduri, s-a jucat piesa lui Hugo von Hoffmannstahl, *Jedermann*, pusă în scenă de Max Reinhardt. Până spre aceeași dată, în Transilvania, prin părțile locuite de sași, se reprezentau, ca intermedii grave în cadrul petrecerilor de nuntă țărănești, variante anonime ale aceluiași străvechi *Jedermann* (Orișicare), răspîdit cu mult înainte în toată Europa apuseană și derivat din marea temă medievală *Dansul morților*, atît de frecvent ilustrată în fresce sau gravuri în veacurile XV sau XVI. Hora scheletelor ținîndu-se de mîna cu puternicii lumii, prelați, seniori, papi, împărați, insinua ideea egalității, în cele din urmă, a tuturor muritorilor, și constituia un soi de răfuială postumă a celor de jos cu cei de sus. Desprinsă din această horă, ca o pildă însumîndu-le pe toate celelalte (însăși neutralitatea titlului: *Jedermann*, sau *Everyman*, sublinia aducerea la un singur numitor), «Moartea bogatului» sau «a regelui» era expresia aceluiași avertisment fundamental.

Prezenta variantă transilvăneană: *Das Königslied* (Cîntecul regelui, în versiunea de față *Jocul regelui și al morții*) a fost culeasă, studiată și dată la tipar de brașoveanul Martin Malmer în 1859¹. Publicarea și traducerea ei astăzi au rostul repunerii în circulație a unei forme de dramaturgie populară pînă de curînd încă activă². De altminteri, pe deasupra oricărui interes

¹ M. Malmer, *Das Königslied. Ein Beitrag zur Geschichte des Todtentanzes*, în volumul *Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart*, Hermannstadt, 1859, p. 74–80. A se vedea, pentru o mai amplă documentare, paragraful redactat de profesorul Harald Krasser cu privire la jocurile scenice germane în *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965, capitolul *Forme vechi de artă teatrală populară în epoca feudală*, p. 85–86, și articolul *Spectacole oficiale de burg și jocurile de carnaval ale breslelor săsești din Transilvania*, de același autor, apărut în SCIA, X, 1963, nr. 2, p. 519–524.

² Am omis cu bună știință din traducerea de față adaosul pietist lipit, în secolul al XVIII-lea, la sfîrșitul moralității medievale, adaos de o calitate artistică inferioară și în de acord cu însăși ideea de bază a temei. Îl reproducem totuși aci, în original:

Nach Beendigund dieses Liedes erscheint der Engel zu des Königs Füßen und singt:

Der Vorsicht Huld send't mich als Bot'
Zu heben diese schwere Noth,

Den König seinem Reiche
Auf seine Bitte zu verleih'n.
Er lebe seinem Reiche!

Nun berührt er des Königs Brust mit dem weissen Sträbchen; dieser erwacht wie aus tiefem Schlaf, seine Soldaten richten ihn auf, er sitzt und singt:

Was ist's, wie ist mir doch geschehen,
Soll ich die Schöpfung wieder sehen?
O, welche hohe Gnade:
Wer bist du, Herr, ich kann't dich nicht,
O, zeig mir deine Pfade!

Engel: Der Herr, der mich zu dir gesandt,
Er ist der Herr mit starker Hand,
Er gibt, er nimmt das Leben,
So wie du jetzt erfahren hast,
Nach ihm musst du stets streben.

Nun steht der König auf, nimmt die Krone von seinem Haupt herunter und singt mit der Choralbegleitung:
Dein ist die Kron', o Herr der Welt,

documentar, textul are o frumusețe literară indiscutabilă, personajele — trei: îngerul, regele și moartea — aducînd, în rotirea lor hieratică, ceva din simplitatea și măreția frustă a gestului definitiv cu care se apropie ori se depărtează unele de altele statuile de pe fațadele catedralelor.

Într-un mic eseu intitulat *Spiritul dramei*, Dan Botta observa că în tragedia eschiliană glasul corului « se comportă ca un element cosmic »³. Comentator extra-terestru, neangajat direct în dialogul celorlalți doi, îngerul echivalează, în felul său, corul antic. El e de altfel acel *al treilea* « pe fața căruia se declară destinul »⁴, răsfrîngînd, în substanța lui cristalină, întîmplările pămîntene.

Der Alles kann und uns erhält!
Was ist der Mensch? er ist nur Staub,
Und schnell des Todes sticher Raub.
Kein Stolz bezeichne unsern Stand,
Es ist fürwahr nur eitler Tand,

O Herr, führ' uns auf deiner Bahn
Und nimm uns einst in Gnaden an.

³ Dan Botta, *Scrieri*, vol. IV, București, 1968, p. 196.

⁴ *Ibidem*, p. 195.



DAS KÖNIGSLIED

Engel: Hört zu mit Fleiss und merket auf,
 Neu Zeitung ich euch singen will
 Von einem König reiche.
 Der Tod auf einem freien Markt
 Dem König thut nachschleichen.

Tod: Glück zu, du edler Königsmann,
 Neu Botschaft ich dir zeige an:
 Dein Tod ist schon vorhanden!
 An meinen Reihen musst du geh'n,
 Ich fahr durch alle Lande!

König: Wer bist du denn, du kühner Mann,
 Dass ich mit dir nun muss davon?
 Woher, aus welchem Lande?
 Bist du ein Herr, das zeige an,
 Bestehest sonst in Schanden.

Tod: Kennt'st du mich recht, es wär'
 dir gut,
 Ich brech' dir deinen stolzen Muth.
 Tod heisst man mich mit Namen,
 Der jungen und der alten Leut'
 Thu ich gar wenig schonen



JOCUL REGELUI ȘI AL MORȚII

Îngerul: Ascultați și luați aminte
 La ale mele cuvinte:
 O poveste vreau să spun
 Despre-un rege prea bogat.
 Moartea chiar aici în bîlci
 După el s-a furișat.

Moartea: Pace ție, nobil rigă,
 Îți aduc astăzi solie;
 Moartea ta aci te strigă,
 Va să mi te supui mie.
 Ai să mergi cu mine-n rînd
 Țări și mări cutreierînd.

Regele: Cine ești, de îndrăznești
 Regelui să-i poruncești?
 Și de unde, din ce țară?
 De ești om de neam, ne spune,
 De nu, vei păți ocară.

Moartea: De m-ai ști cu-adevărat
 Cugetul ți-ar fi-mpăcat.
 Moartea este al meu nume!
 Nu cruț tînăr nici bătrîn
 Și colind întreaga lume.

König: Vom Tod ich oft gehöret ha'n,
Nach dir ich nicht viel fragen kann,
Pack' dich aus meinen Landen,
Sonst muss du gleich gefangen stahn
In Ketten und in Banden.

Engel: Der Tod schoss aus in schneller Eil'
Dem König zu mit einem Pfeil.

Tod: Jetzt wirst du bald empfinden,
O junger stolzer Königsman, n,
Ob du den Tod wirst binden.

Engel: Der König bald entfärbet sich
Und sein Gestalt wird jämmerlich

König: Gott mög' sich wohl erbarmen,
Dass ich so gählich sterben muss.
Du find'st ja viel der Armen.

Tod: Der Armen find' ich viel zu viel,
Der Reichen ich auch haben will,
Die zieren meinen Reihen.
Prälaten, Fürsten, Könige gross,
Thun mich allzeit erfreuen.

König: Gross ist dein' Macht.

Engel: Der König sprach,
Wie er nun auf dem Bette lag:

König: Drum geb' ich mich gefangen;
Aus meiner Hoffnung will ich noch
Eine Bitt' von dir erlangen.

Tod: Sag an:

Engel: Gab ihm Bescheid der Tod.

Tod: Was ängstet dich für grosse Noth?

König: Zwölf Jahr frist' mir mein Leben;
Zehntausend Pfund vom besten
Gold
Will ich dir eigen geben.

Tod: Nach deinem Gold frag' ich nicht
viel,
Du bist jetzt übergeben mir,
Auf diesmal musst du sterben.
An meinen Reihen musst du geh'n,
Lass andere dich beerben.

König: Verleih' mir nur.

Engel: Der König sprach:

König: Ein halbes Jahr und einen Tag,
Ein Haus will ich noch bauen,

Regele: Despre tine știu eu multe !
Alții-or sta să te asculte,
Eu îți zic s-o ștergi pe dată,
Iar de nu, vei sta legată,
În cătușe ferecată.

Îngerul: Moartea îl țintește drept
Cu săgeata ei în piept.

Moartea: Poți în ăst ceas înțelege
Și simți, trufașe rege,
Că nu-i om moartea s-o lege !

Îngerul: Chipul îi pălește, iată
Și cu jale ochii-i cată.

Regele: Doamne, Doamne, fie-ți milă,
Nu lăsa să mor cu zile !
Ai pe-aici destui desculți.

Moartea: Sărăntoci găsesc eu mulți.
Însă voi să am bogați
Ce alaiul mi-l găsesc.
Patriarhi, domni, împărați
Orișicind mă-nveselesc.

Regele: Mare e puterea ta.

Îngerul: Zise regele oftînd,
În culcușul lui zăcînd:

Regele: Prins mă dau în mîna ta,
Dară cutez înainte
Să îți fac o rugăminte.

Moartea: Hai grăiește !

Îngerul: Zis-a moartea.

Moartea: Ce grijă te necăjește?

Regele: Galbeni tot din aur bun
Zece mii în palmă-ți pun,
Numai să mai pot petrece
Pe pămînt ani doisprezece.

Moartea: Cu-al tău aur n-am ce face.
Tu mi-ești mie hărăzit,
Astăzi ceasul ți-a sosit.
Lîngă mine vei pași.
Alții te vor moșteni.

Regele: O, mai dă-mi. . .

Îngerul: . . . zise atunci
Regele. . .

Regele: . . . doar jumătate
Dintr-un an și înc-o zi.
Case mari îmi voi clădi,

Einen Thurm und auch ein festes
Schloss,
Mein Land zu überschauen !

Turn și falnică cetate,
Din înalt să pot privi
Țara pînă hăt în zare,
Din hotare în hotare.

Tod: Lass bauen, wer da bauen kann,
Auf diesmal musst du mit davon,
Schick' dich an meinen Reihen.
Einen Tag ich mit dir tanzen will,
Der wird dich wenig freuen.

Moartea: Să clădească cel ce poate.
Lasă turn, cetate, casă,
Și la drum cu mine pasă.
Să ne prindem într-un joc
Ce nu-ți va plăcea de loc,
Să ne prindem într-un lanț,
Să-nvîrtim al morții danț.

König: Noch Eines bitte ich von dir,
Das wolle nur gewähren mir:
Lass mich nur länger leben.
Ein armer Bettler will ich sein,
Dazu meine Kron' dir geben !

Regele: Tînăr sînt, nu vreau să mor !
O, mai bine cerșetor
Pe la porți cerînd pomană !
Uite, ia a mea coroană.

Tod: Herr König ! das sind unnütz'
Wort',
Schick' dich nur bald, wir müssen
fort,
Die Zeit vergeht mit Schaden.
An meinen Reihen muss ich noch
Viel tausend Menschen laden.

Moartea: Vorbești, rege, în zadar.
Vom porni acuma chiar.
Timpul fuge, ne zorește.
Tu de drum te pregătește,
Căci m-așteaptă mii și mii
Să-i slobod dintre cei vii.

König: Nicht eil', nicht eil',

Regele: Dar de ce atîta grabă ?

Engel: Der König sprach:

Îngerul: Regele atunci șopti:

König: Verleih mir nur noch einen Tag,
Ein Testament soll ich bestellen,
Mein Silber, Gold und Edelstein
Ordnen nach meinem Willen.

Regele: Dăruiește-mi doar o zi !
În diată să-mi scriu vrerea
Și să-mi rînduiesc averea.
Argint, aur, nestemate...

Engel: Der Tod der sprach:

Îngerul: Zise moartea:

Tod: Es kann nicht sein,
Darum ergib dich billig drein,
Dass wir jetzt auf die Strassen !
Dein Silber, Gold und Edelstein
Musst du der Welt nun lassen.

Moartea: Nu se poate !
Mîna ta, fără zăbavă.
Să ieșim acum pe uliți !
Argint, aur, nestemate,
Aci-n lume le lași toate.

König: Hilft kein Bitten, hilft kein Flehen ?

Regele: Ruga mi-e fără folos ?

Tod: Fleh'n und Bitten helfen nicht !

Moartea: Orice rugă-i de prisos.

König: Soll ich keinen Tag mehr sehen ?

Regele: Altă zi n-oi apuca ?

Tod: Keinen, du musst vor's Gericht.

Moartea: La judecată vei sta.

König: Ich bitt' um einer Stunde Frist.

Regele: Dă-mi un ceas de pocăință !

Tod: Du bittest was bei mir nicht ist.

Moartea: Ce îmi ceri nu-mi stă-n putință

König: Nur Geduld, drei Worte zu warten ?

Regele: Doar o vorbă... îndurare !

Tod: Keine wächst in meinem Garten !

Engel: Der König streckt bald seinem Fuss
Sein stolzer Leib sich ganz entliess
Sein Mund that ihm verbleichen.
Der Würger würgt ohn' Unterlass
Den Armen wie den Reichen.
Der Tod kommt oft zu solcher Zeit,
Wenn man gedenkt er sei noch weit,
Thut seinen Pfeil ausschessen.
Darum so lebe stets in Gott
Wirst Seligkeit geniessen.

(Wie der König hinsinkt, geht der Tod ab. Die Soldaten legen den toten König anständig auf eine Bahre nieder und sagen):

Was pocht man auf die Throne,
Da weder Macht noch Krone
Kann unvergänglich sein !
Es mag vom Todesrechen
Kein Scepter dich befreien,
Kein Purpur, Gold und Edelstein !

Moartea: În grădina-mi astă floare
Niciodată nu răsare.

Îngerul: Mîndrul trup zace întins
Frig de ghiață l-a cuprins,
Buzele i le-a atins. . .
Gîdele fără-ncetare
Gîtuie pe orișicare,
De-i sărac ori de-i bogat.
Se apropie fără veste,
N-ai habar, și-alături este
Moartea, și te-a săgetat.

(Cînd regele s-a prăbușit, moartea iese. Soldații îl ridică pe regele mort și-l așază solemn pe o năsălie. Apoi recită în cor):

Cum aruncă moartea-n tină
Tronuri, sceptre și hermină !
De pe frunțile regale
Ea coroana o prăvale.
Biet oștean ori falnic crai
Scut în fața morții n-ai !

ION CAZABAN

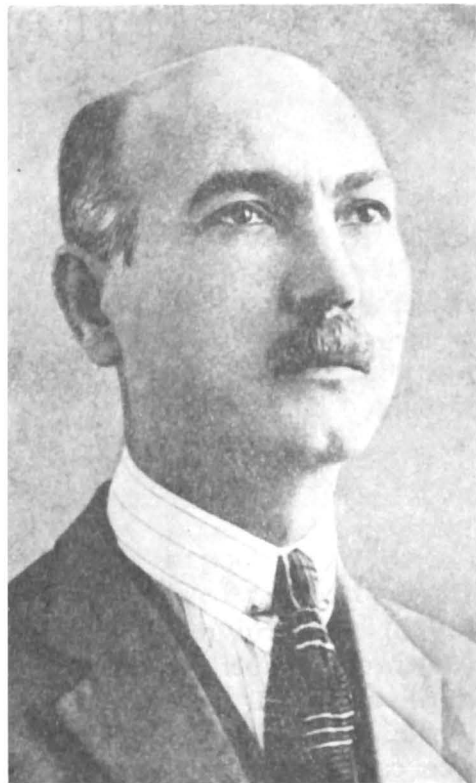
Iosif Nădejde (1879 – 1930), gazetarul militant de la *Lumea nouă* și *România muncitoare*, de la *Adevărul*, *Facla* și *Cuvîntul liber*, luptător consecvent împotriva nedreptăților de tot felul și de fiecare zi ale orînduirii burgheze, a fost totodată un cronicar teatral neobosit și ascultat al vremii sale. A scrie despre o piesă, a comenta un spectacol însemna pentru el — ca și pentru toți cei care continuau ideile estetice ale *Contemporanului* — încă un mod de a-și afirma idealul social, uneori aflat, alteori nu, în creația artistică. Cei care au evocat recent memoria « ziaristului angajat » n-au uitat nici meritele criticului: « Cronicile sale teatrale nu se refereau numai la relevarea subiectului și valorii intrinsece a piesei, a jocului artiștilor și a ecoului pe care aceștia îl aveau în rîndurile publicului, ci ele erau un prilej de analiză socială, de critică a moravurilor și nelegiuirilor claselor stăpînitore, ale mediului social burghez. Iosif Nădejde, în cronicile sale, explica geneza operei artistice, motivele care l-au făcut pe autor să ia o anumită atitudine progresistă sau nu, pledînd pentru realismul critic în artă »¹. Niciodată n-a considerat cronica teatrală un repaos sau o îndeletnicire periferică în activitatea sa politică, și tocmai prin examenul aspectelor sociale abordate scenic, prin insistentele sublinieri ale mesajului actului artistic, s-a străduit — într-o epocă de hotărîtoare căutări creatoare — să aprecieze cu luciditate conținutul înnoirilor ce se petreceau, cînd atîția alții erau entuziasmați sau, dimpotrivă, conservator speriați doar de dinamica modalităților expresive și curențelor manifestate în teatrul nostru.

De la primele cronici, va urmări « tendința morală sănătoasă » (din piesele lui Gorki, Ibsen, Björnson), dar nu una văzută în sine și pentru sine, ci condiționată social-istoric, nu una expusă didactic, ci impusă emoționant de conflictul și evoluția caracterelor, nu una demonstrată prin intermediul unor compuneri — dramaturgice și scenice — artificiale, ci susținută prin cunoașterea profundă a realităților vieții și a cerințelor multiple ale contemporaneității. Cînd vorbește despre suflul moral din piesa lui Björnson, *Un faliment*, acesta este evident considerat ca o consecință a poziției critice a scriitorului norvegian, de « osîndire aspră a așezării vieții unei familii pe baza mincinoasă a speculațiunilor hazardate »².

Teatrul dorit de Iosif Nădejde este, înainte de orice, un teatru de atitudine fermă, deschisă, limpede, decurgînd din înțelegerea fenomenelor vieții și capabil să conducă publicul, prin generalizări artistice, la concluzii etice (și practice). Problematika eroilor ibsenieni — mult comentată în presa vremii — nu i se pare atît de abstract existențială: I. Nădejde îi pune în lumină determinările concrete, ancorarea ei într-o situație socială bine definită. Așa explică « individualismul » lui Ibsen, ca un protest legitim al « omului liber împotriva

¹ Ion Popescu-Pușuri, Titu Georgescu, *Purtători de flamuri revoluționare*, București, 1971, p. 145.

² *Cronica dramatică*, în *Rampa nouă ilustrată*, nr. 37, 9 octombrie 1915.



legilor și moravurilor învechite». Relatarea subiectului nu are — ca la alți cronicari — un caracter gratuit sau vag atractiv, ea venind acum în sprijinul dezvoltării vederilor sale asupra concepției fundamentale a autorului: « Într-adevăr, de unde pornește drama la desfășurarea căreia asistăm? »³. Permanent, încearcă să explice ideea profundă, ordonatoare a diferitelor aspecte și detalii ale textului dramatic, să clarifice ceea ce este esențial, aparținând unei configurații social-istorice, dar totodată apt de convingătoare generalizări în timp și spațiu. La debutul regizorului Victor Ion Popa — pe care-l va îndruma mereu cu o caldă prietenie — obiectează deopotrivă aburirea voit stranie, neliniștitoare a interpretărilor actoricești, ca și limitarea geografică a dramei *Micul Eyolf* de Ibsen, altfel sensibil speculată scenic: „Personajele din piesă sînt personaje cu viață reală oricît s-ar mișca ele în ceața fiordurilor pe care directorul de scenă s-a silit s-o evoce în ultimele două acte »⁴. Virulența satirică a *Scrisorii pierdute* nu a rămas la trecut: deși realismul lui Caragiale este « mai exact decît oricîte tomuri de erudiție », comedia dovedește « cît de proaspătă și de actuală » poate fi pentru noile generații⁵. Pentru tinerii scriitori care și-au început cariera sub ochii săi — V.I. Popa, Mircea Ștefănescu, G.M. Zam-

firescu, G. Ciprian — cronicarul a avut cuvinte pline de atenție, încurajîndu-i în direcția realistă arătată de la început, remarcîndu-le dorința de a investiga aspecte de viață inedite, prin care îmbogățeau peisajul literaturii noastre dramatice. Avertizează însă, în dese rînduri, asupra înregistrării pasive, superficiale, a realităților înconjurătoare, pentru a aprecia în schimb — o dată cu originalitatea și forța talentului — « ideația bogată », « rezonanța spirituală » a operei indicînd cunoaștere temeinică, poziție progresistă activă, concepție creatoare. Iar în acest mod, orienta și stimula înseși exigențele artistice ale publicului. Obiectiv dificil, ținînd seama de nivelul cultural general, de unele mentalități înțepenite ale epocii, de opozițiile unor « oameni de teatru » (de fapt comercianți, meșteșugari abili) care decretau ce place și ce nu place în numele « publicului », de unde frecvența în repertorii a divertismentului vulgar, chiar obscen. Dar toate acestea nu-l împiedică să observe interesul de a cunoaște, setea de cultură, receptivitatea surprinzătoare a marelui public, cînd previziunile de « cădere » sînt contrazise și o piesă ca *Azilul de noapte* are un succes indiscutabil: « Și asta după zece ani de teatru aproape exclusiv boulevardier, cu piese tari, zguduitoare, alcătuite după rețeta unui meșteșugar infailibil, cu decoruri strălucite, cu toalete numeroase și elegante ! (...) De zece ani, esteții au fost înlocuiți cu isteții care în seara spectacolului se instalează la casă pentru ca [de] acolo să-și măsoare succesul »⁶. Acest succes este subliniat de cronicar pentru ceea ce demonstra privitor la psihologia sălii și pentru a constata, dacă mai era nevoie: « Publicul nostru e doritor de o hrană teatrală mai aleasă. E datoria oamenilor de teatru să i-o dea ». Scrisul limpede, succint al gazetarului de cotidian respinge prejudecata perpetuată de cei interesați în legătură cu ostilitatea marelui public față de arta teatrală. Succesul piesei lui Gorki nu se datora fascinației « oribilului », nici « exotismului » ei slav, cum încerca să-l falsifice cineva. Nu există nici o apropiere posibilă între universul tragic, străbătut de un « sentiment adînc omenesc », din *Azilul de noapte* și « exotismul » lumii interlope, dezumanizate, din unele texte franțuzești. A discerne, pentru public, între o tipologie dramatică autentică și o colecție de fanteze bine trase de

³ Cronică dramatică, în *Rampa nouă ilustrată*, nr. 127, 16 ianuarie 1916.

⁴ Cronică teatrală, în *Adevărul*, nr. 12503, 21 octombrie 1924.

⁵ Cronică teatrală, în *Adevărul*, nr. 14103, 12 decembrie 1929.

⁶ Sfirșitul unei legende, în *Rampa nouă ilustrată*, nr. 5, 6 septembrie 1915.

sfori, între investigația revelatoare a umanului și îndemânarea tehnică a meșteșugarului ce epuizează o « rețetă de succes », între ardența ideii și violența « ciocnirilor » confecționate, înseamnă a deosebi « o hrană teatrală mai aleasă ».

În majoritatea cronicilor, Iosif Nădejde comentează « problema », « morala », « tendința » piesei, în strînsă relație cu realizarea sa dramatică (Ibsen, Tolstoi, Björnson, Brieux, Porto-Riche, d'Annunzio ș.a.m.d.), fără să omită — cel puțin să califice — modul cum a căpătat expresie scenică. Adept al lui Gherea, consideră importanța problemei dezbătute, elevația morală, ideea directoare ca fiind hotărîtoare pentru valoarea operei dramatice și a spectacolului. În discuțiile ce au avut loc în primele decenii ale secolului — piesă « de idei » sau piesă « de emoție »? — cronicarul observă tactica unora de a confunda piesa « de idei » cu denigrata piesă « tezistă » și intervine cu luciditatea sa caracteristică: « În definitiv, nu poate constitui o scădere pentru o piesă faptul de a fi morală sau de a fixa atenția asupra unor probleme serioase. Cu atît mai bine dacă, pe lângă emoții, teatrul dă și idei. Cu o singură condiție însă: ca *morală* să nu se desfășoare în detrimentul *artei dramatice* și ca necesitatea demonstrării tezei să nu transforme personajele din oameni vii în ficțiuni » ⁷.

Exigent cu ideea exprimată artistic, cu semnificația spectacolului, cronicarul va privi cu interes curente dramatice și modalitățile scenice care dinamizau viața noastră teatrală din anii '20. Critica sa nu va veni decît după examinarea posibilității acestora de a exprima procesele sociale contemporane și de a comunica un mesaj umanist. Expresionismul regizorului german Karl Heinz Martin — care montase la București piese de Strindberg, O. Dimov, Aristofan — nu-l entuziasmează, nici nu-l scandalizează: îi obiectează însă, în termenii ponderați obișnuiți, simplificarea și restrîngerea aspectelor realității în arta sa teatrală. În comparație cu cei care susțineau cu aprindere superioritatea unor curente artistice — îndeosebi a ultimelor afirmate —, Iosif Nădejde nu absolutizează însemnătatea vreunei modalități teatrale, pentru că: « Artă nu trebuie redusă la anumite formule, căci ea poate fi realizată în mii de forme. Totul e ca viziunea novatorilor să-și producă efectul artistic » ⁸. Îl interesează montarea *Mandragorei* lui Machiavelli, unicul spectacol al Teatrului Liber (« liber fiindcă nu voiește să fie încătușat de nici o tradiție »), « călăuzit în primul rînd de principiul de a risipi mereu această iluzie și de a ține mereu prezentă în mintea spectatorului ideea că se află la teatru, nu la o întîmplare aievea » ⁹. Dar amintește valoarea « relativă » a acestei formule scenice, de altfel ca și a celei tradiționale, de expresie clasică, spre care totuși merge preferința sa personală. Ceea ce-i inspiră neîncredere este « goana după noutate (care) mîină rînd pe rînd pe cercetătorii de « avangardă » de la cubism la dadaism, de la dadaism la constructivism și de la constructivism la suprarrealism » ¹⁰. De aceea, în loc să explice, ca alții, apartenența programatică a creației teatrale la un curent sau altul, va discerne « efectul artistic » concret al fiecăreia, dincolo de intențiile declarate sau de aparențele formale. Cînd alți critici erau frapați de procedeele dramatice și le descriau fără a schița o judecată de valoare, I. Nădejde caută punctul optim de a aprecia « cugetarea lui Strindberg [care] trebuie urmărită dincolo de elementele materiale ce se mișcă în scenă, într-o tehnică teatrală care poate fi privită ca melodramatică » ¹¹.

În cronicile lui Iosif Nădejde, căutarea artistică — la ordinea zilei, atunci — se identifică, la un nivel înalt și necesar de concepție, cu investigarea riguroasă, luminată de rațiune, a sufletului omenesc și a realităților vieții (tot în acea vreme, în 1928, Camil Petrescu se pronunța pentru « un teatru de avangardă psihologic »). Nu drumul bătut și nu poncifele meșteșugarilor de teatru, ci numai o astfel de investigare, în perspectivă critică și umanistă, poate duce la descoperirea filonului de poezie (tragică, comică) și a adîncimilor de frumusețe ale vieții. Deci această investigare nu corespunde doar unor necesități interioare ale creatorului, ci însăși dorinței de cunoaștere — și de autocunoaștere — a publicului, misiunii constructive și educative a teatrului. Iosif Nădejde n-a fost niciodată de acord că opinia

⁷ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 11551, 30 noiembrie 1921.

⁸ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 11583, 6 ianuarie 1922.

⁹ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 12625, 19 februarie 1925.

¹⁰ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 12542, 23 noiembrie 1924.

¹¹ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 11653, 1 aprilie 1922.

publică nu contează, ea fiind — spuneau unii — fie o dovadă de « nepricepere », fie o însușire mecanică și superficială a vederilor esteților specialiști. Cronicile sale notează de obicei reacția publicului și examinarea ei este o sursă utilă de concluzii critice. În decursul istoriei, curentele artistice — « produs al societății în evoluție » — în momentele lor de afirmare plenară au fost în consens cu « gustul publicului » și tocmai datorită lui « arta dramatică (...) s-a dezbrătat de multe corsete în care voiau s-o strângă definitiv esteții »¹². Nu un repertoriu de melodrame și farse este cel adecvat unui teatru popular, cum se considera adesea. Semnificativ, bunul simț al poporului nostru nu accepta divertismentele stupide și triviale, montate în serie de teatrele comerciale pentru o categorie de public strict delimitată social. Un spectacol « plin de pijamale și pulpe goale, de vulgarități și obscenități », este numit cu ironie « numai pentru domni și doamne »¹³. Cronicarul înțelege și respectă setea de cunoaștere și nevoia de cultură a marelui public, cerind să fie înțelese și respectate de toți creatorii de teatru. Fiind pentru investigația artistică autentică, semnalează critic ceea ce este larmă atrăgătoare dar, pînă la urmă, pentru nimic: « Elementele din care e alcătuit spectacolul sînt cele mai variate și mai... originale: flăcările iadului, mașini infernale, clopote care bat, sirene care șueră, draci, păpuși animate, motoare, focuri bengale, țipete, urlete, fum și văpăi. Dar cu cît spectacolul realizat cu aceste elemente e mai zgomotos și mai uluitor, cu atît el apare mai lipsit de substanță și mai gol de conținut »¹⁴. Montările regizate de P. Gusty, V. Enescu, Soare Z. Soare, V.I. Popa sînt prețuite după criterii estetice clare. La fel, lucrările dramatice originale în premieră: inconsistența piesei *Petronius*, de Mircea Rădulescu (ce nu poate fi ascunsă de fastul vizual din spectacol); « îndrăznelile » gratuite, rupte de « viața vie », obținute « pe cale cerebrală » din *Lulu*, de H. Papadat-Bengescu... Elogiază *Pavilionul cu umbre*, pentru că Gib Mihăescu a știut să fie el însuși, cu « o viziune proprie », și nu a debutat în teatru « ca un ucenic care vine să construiască așa cum a văzut și pe alții construind »¹⁵.

Gîndurile și atitudinea scriitorului în contact cu aspectele de viață investigate și transfigurate teatral sînt urmărite de cronicar care refuză orice înregistrare pasivă (sau înfricoșată) a realităților sociale. În această categorie, înscrie unele producții expresioniste reprezentate la noi (explicabil, pentru că acestea n-au fost dintre cele hotărît protestatare). Pentru Iosif Nădejde, ele nu erau decît un simptom al « nevrozei postbelice » de care nu se simte atins și de care se detașează la spectacol: « Cei prinși în vîrtejul acestei nevroze pot aplauda asemenea piese întrucît în dezordinea de pe scenă văd reflexul propriei lor dezorientări sufletești. Dar noi? Noi ne înfundăm adînc în fotolii și privim nedumeriți ca la un fenomen morbid »¹⁶. În comparație cu angoasa și dezorientarea unor autori ai epocii, cîteodată are prilejul să amintească rolul educativ revoluționar asumat în trecut de un dramaturg curajos ca Schiller, în opera căruia « formulele umanitare, apelurile la drepturile conștiinței, la libertatea cugetării, la egalitatea politică, nu rămîn simple abstracțiuni sau declamațiuni bombastice, ci trăiesc active, impresionînd ca realități vii »¹⁷, cronicarul contrazicînd aici opinii critice celebre. Montarea comediei lui Beaumarchais *Nunta lui Figaro*, una dintre acelea care, în istorie, au ținut treaz « spiritul revoluționar prin critica îndrăzneată, insolentă chiar », îl face să regrete nepotrivirea interpretului principal (V. Toneanu) pentru rol (Figaro), « jucat cu destulă abilitate », dar fără forța capabilă să transforme « apostrofele satirico-politice în adevărate lovituri de bici ». Spectacolul este criticat pentru că estompa, în ochii publicului, « tocmai caracterul de frondă și de satiră politică a piesei »¹⁸. Teatrul pentru care a militat Iosif Nădejde — în spiritul viu al *Contemporanului* — este cel care, din totdeauna, a îmbogățit și a luminat conștiința umană, a înălțat pe om la mîndria de a fi om: de la anticii greci la Shakespeare, de la Schiller la V. Hugo, de la Ibsen la Gorki, de la Caragiale la G.M. Zamfirescu.

¹² Publicul și teatrul, în *Rampa nouă ilustrată*, nr. 11, 12 septembrie 1915.

¹³ De la teatru, în *Adevărul*, nr. 12244, 26 decembrie 1923.

¹⁴ Cronică dramatică, în *Adevărul*, nr. 13154, 3 noiembrie 1926.

¹⁵ Cronică dramatică, în *Adevărul*, nr. 13563, 6 martie 1928.

¹⁶ Cronică teatrală, în *Adevărul*, nr. 12657, 24 martie 1925.

¹⁷ Cronică dramatică, în *Adevărul*, nr. 13515, 8 ianuarie 1928.

¹⁸ Cronică teatrală, în *Adevărul*, nr. 11874, 24 noiembrie 1922.

GRUPĂRI TEATRALE INTERBELICE ȘI ÎNCERCĂRILE LOR NOVATOARE

MARGARETA ANDREESCU

La izbucnirea primului război mondial, teatrul românesc, fără a ignora curente înnoitoare ale teatrului occidental, se afla, cu preponderență, pe terenul naturalismului și al teatrului academic, regăsindu-se pe același teren la încheierea conflagrației. Dar, de abia terminat războiul, discuțiile privind viitorul teatrului, fizionomia, sarcinile sale, întrerupte un timp, se reiau. Atmosfera spirituală de maximă efervescență, în care discuțiile teoretice vor fi susținute de intenții de revoluționare concretă a artei scenice românești, a caracterizat mai ales primii zece-cincisprezece ani interbelici. Pe planul strict al circulației ideilor, decalajul dintre ivirea unor noi principii ale artei scenice și transferul lor spre alte culturi teatrale — respectiv cea românească — a făcut ca în preocupările multiple oglindite în publicațiile noastre culturale să coexiste, cu aceeași notă de inedit, curente și tendințe caracteristice începutului de secol cu cele ale anilor douăzeci, de pildă. Se scrie mult și cu aceeași pasiune despre teatrul neoromantic și neoclasic al lui Reinhardt, despre teoriile lui Gordon Craig, futurismul lui Marinetti, teatrul expresionist sau biomecanica lui Meyerhold ¹.

Presa de specialitate — începînd cu *Rampa*, de largă circulație în epocă sau *Teatrul* lui Soare Z. Soare, revistă de înaltă ținută dar cu o apariție foarte scurtă, ca și periodicele culturale de toate nuanțele și în primul rînd cele recunoscute ca avangardiste, dintre care mai ales *Integral*, *Contemporanul* și *Unu* — acorda spațiu larg problemelor artei teatrale. S-au vehiculat, cu insistență, numele unor oameni de teatru ca Gémier, Copeau, Gordon Craig, Reinhardt, Piscator, Karl Heinz Martin, Tairov, Meyerhold și ale altora, cînd cu o incontestabilă competență, cînd evaziv, contradictoriu, confuz sau eronat.

Dintre nenumăratele pagini tipărite ar merita să amintim, de exemplu, un articol semnat de M.H. Maxy în *Integral* (*Revistă de sinteză modernă. Organ al mișcării moderne din țară și străinătate*). Autorul a realizat o prezentare sintetică a eforturilor de înnoire ale teatrului contemporan (facem abstracție de unele lacune de informație, ca de pildă aceea privind pretinsa filiație artistică reinhardtiană a lui Karl Heinz Martin). Concluziile lui M.H. Maxy se încheiau cu cvasi-ironica, cvasi-incitatoare constatare: «...la noi însă, epoca pasișărilor n-a trecut» ². Oricare ar fi fost periodicul, tonul era mai întotdeauna polemic, pasional, cînd producțiile teatrale proprii erau comparate cu una sau alta dintre creațiile străine. Discuțiile pe tema rolului social al teatrului devin, în această epocă, tot mai frecvente

¹ A se vedea, spre exemplificare, articolele semnate de A. de Herz și de Emil Isac, în *Adevărul literar și artistic*, București, 1922, martie 18, 26 și 2 aprilie; Ion Călugăru, *Drama-Pantomima*, în *Integral*, București 1925, nr. 2; idem, *Spre un stil teatral*, în *Vremea*, București, 1932, ianuarie 10.

² M. H. Maxy, *Regia scenică — decor — costum*, în *Inte-*

gral, București, 1925, nr. 2. Pentru conturarea mai completă a contribuției mișcării de avangardă sub aspectul circulației ideilor și al stimulării vieții teatrale, a se vedea studiul semnat de Ion Cazaban, *Aspects du mouvement d'avant-garde dans le théâtre des années '20*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma*, tom. VII/1970.

și mai analitice. În acest context s-a produs și contactul cu teatrul expresionist. Date fiind începuturile lui haotice — începuturi în care tendinței de evadare spre extatic și transcendentale se va opune cea de-a doua orientare principală, aceea « activistă », a protestului social —, esteticienii, scriitorii, criticii noștri, ca de pildă Tudor Vianu, Mihail Ralea, Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu, Oscar Walter Cizek, Eugen Filotti, Ion Sin-Giorgiu, Felix Aderca, Alexandru Dominic au analizat și definit curentul — inclusiv teatrul expresionist —, în diversele-i ipostaze. În majoritatea cazurilor a fost relevat nonconformismul activ al expresionismului, tendința sa transformatoare pe plan individual și social-politic. Așa se explică și faptul că în publicațiile culturale interbelice desene și gravuri semnate de Käthe Kollwitz, G. Grosz, Fr. Masereel, M.H. Pechstein, E. Barlach, O. Kokoschka, V. Kandinsky înfățișând mizeria, războiul, foamea, uzina sau metropola ca hidoasă amenințare a dezumanizării, sînt atît de des întîlnite, că aceiași artiști plastici ilustrează bogat și presa de stînga, că revistele social-culturale angajate se ocupă, cu interes, de teatrul expresionist. În *Omul liber*, de pildă, în scurtul interval cît apare (1 noiembrie 1923-iunie 1925), au scris pe această temă trei autori, dintre care numai unul cronicar dramatic³.

Trăind într-un adevărat vârtej al revelațiilor în care se suprapuneau și se încrucișau sisteme estetice, școli artistice și mode diverse, în lumea creatorilor scenei opțiunile au fost rareori constante sau unice, cu excepția, poate, a lui V.D. Bumbăști. După un stagiul de ucenicie făcut în Franța, el s-a afirmat ca un fervent admirator al lui Firmin Gémier și Jacques Copeau « astăzi îndrumătorii teatrului francez spre nou »⁴, al lui Lugné Poe și a artei pe care o profesa, artă care « în vremurile acestea de materialism brutal în care trăim e gest de apostolat »⁵. Dintre ceilalți regizori, Aurel Ion Maican a fost tentat vremelnic și de expresionism, în timp ce Ion Sava s-a manifestat receptiv față de Anton Giulio Bragaglia și Alexei Tairov. Iar dacă Victor Ion Popa și-a căutat uneori repere în tezele lui Appia și a apreciat creațiile lui Gaston Batty, Soare Z. Soare a debutat ca discipol al lui Max Reinhardt.

Fie că teatrul epocii, acel « teatru de mîine » de care se vorbea cu insistență, se dorea obiectivat ca un teatru al problemelor sociale sau, evitîndu-le pe acestea, ca și « conflictele morale, pledoariile în *futurum* (. . .) » se voia doar « o imagine a vieții cu întîmplările ei neprevăzute »⁶, oamenii de teatru și-au pus problema găsirii unor noi modalități scenice, a unor noi mijloace de expresie care să poată asigura comunicarea cu noul spectator post-belic. Tendințele de înnoire s-au manifestat pe toate scenele, atît ale teatrelor naționale cît și ale teatrelor particulare, sub impulsul căutărilor unor regizori ca V.I. Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, G.M. Zamfirescu. Deși nu ne-am propus să urmărim evoluția gîndirii teatrale în epocă sau a regiei în general, ci să ne oprim numai asupra inițiativelor unor entuziaști izolați, înglobați de cronicarii vremii mișcării artistice de avangardă, vom menționa totuși cîteva spectacole care, într-o primă etapă, au dat impresia unei inevitabile și radicale schimbări a artei scenice românești. Preluînd conducerea Teatrului Național din București, Victor Eftimiu a montat *Electra*, de Hofmannsthal (stagiunea 1920—1921), asistat fiind de tînărul regizor V. Bumbăști. Acest spectacol, ca și evenimentul scenic al stagiunii următoare, *Glauco*, de Morselli, în regia lui Bumbăști, au pus în prim plan elementele scenografice, aducînd totodată în circulație numele pictorilor G. Pojedaev și Tr. Cornescu. Paul Gusty, regizorul ajuns la maturitatea creației sale, cel care îi reproșase spectacolului

³ I. Tedescul, *Tendințele noi în teatrul modern*, în *Omul liber*, București, 1923, noiembrie 15; Ion Pas, *Germania care agonizează*, 1923, noiembrie 1; P. Constantinescu-Iași, *Simbolismul spre o nouă viață*, 1924, mai 1. *Revista Omul liber* a avut o înaltă ținută intelectuală. În afară de activitatea-l publicistică, în cadrul ei au fost organizate și cîteva șezători cultural-artistice, în sala « Liedertafel ». La una din aceste șezători a conferențiat Eugen Filotti despre « Tradiționalism în artă și politică » și s-au făcut lecturi din lucrările scriitorilor V. Eftimiu, Ion Pas, Eugen Relgis, G. M. Zamfirescu și ale altora. Și-au dat concursul actorii Marietta Sadova, R. Bulfinaki, G. Ciprian și I. Bulow, foarte apreciatul actor al

teatrului din Vilna. În problema tangențelor dintre teatrul românesc și expresionism a se vedea volumul *Literatura română și expresionismul* de Ov. S. Crohmălniceanu, ca și studiul semnat de Mircea Mancaș, *Ecouri ale expresionismului în teatrul românesc*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, tom. 18, 2/1971.

⁴ Victor D. Bumbăști, *Arta nouă și îndrumătorii ei, Firmin Gémier*, în *Rampa*, București, 1921 ianuarie 13.

⁵ V. Bumbăști, *Lugné Poe și « Maison de l'Œuvre »*, în *Rampa*, 1921, ianuarie 29.

⁶ *Teatrul de mîine, părerea poetului Ion Minulescu*, în *Teatrul de mîine* (Iași), 1919, ianuarie 15.

Glaucó « trăsnaia » unui decor incert între cubism și futurism ⁷, a montat, în aceeași perioadă (stagiunea 1923 – 1924), *Vicleniile lui Scapin*. Verva antrenantă, frenezia coloristică a decorului stilizat, entuziasmul juvenil al unei distribuții cu actori tineri au întărit speranța revirimentului scenic despre care se discuta neîncetat. La îmbogățirea paletelor teatrale a acestor primi ani de după război a contribuit și grandiosul spectacol al Marioarei Voiculescu (din anul 1922) cu *Salomeea*, de O. Wilde, de la Circul Sidoli, la fel și o îndrăzneată experiență a soților Bulandra. Spectacolele montate la Compania lor de regizorul german Karl Heinz Martin au marcat un prim « interludiu expresionist pe scena românească » ⁸.

Aceeași incandescență spirituală a caracterizat și climatul în care au evoluat artiștii, scriitorii, publiciștii aparținând altor culturi decât celei românești. Un rol important l-au jucat și aci revistele de avangardă apărute la Cluj, Timișoara, Arad, Brașov, Sibiu ca *Pásztortűz*, *A jövő Társadalma*, *Erdély Gényusz*, *Herder*, *Periskop*, *Klingsor* etc. Ca activitate scenică ar trebui amintite eforturile cunoscutului om de teatru Janovics Jenő de a călăuzi Teatrul Maghiar din Cluj pe drumul înnoirilor. Mai mult, acceptînd colaborarea cu Uniunea Sindicatelor din Transilvania, pentru care a organizat « matinee muncitorești », Janovics Jenő a implicat instituția (fie chiar și pentru scurt timp, 1921 – 1922) într-o activitate socială de mare importanță, aceea a educării cultural-artistice a muncitorimii ⁹. Între anii 1926 – 1927 a activat, tot la Cluj, asociația artistică româno-maghiară « Studio ». Primul spectacol, al cărui program a început cu un poem de Walt Whitman în acompaniamentul corului vorbit condus de poetul Szentimrei Jenő, a inaugurat o serie de spectacole îndrăznețe ¹⁰.

În cadrul afluxului neîncetat de nou și al procesului de informare, selectare, asimilare sau respingere a unor concepții și stiluri străine, ca și în acela al căutărilor originale, deosebiri de limbă și cultură nu au constituit bariere. Cel mai ilustrativ ne pare, în acest sens, exemplul trupei din Vilna. Revenită de mai multe ori în țară, ea a constituit un interesant experiment artistic în jurul căruia s-au angajat multe discuții în lumea oamenilor de teatru bucu reșteni ¹¹.

Grupările și asociațiile teatrale care s-au constituit rînd pe rînd, cu toată existența lor precară și efemeră, au vizat redresarea teatrului, modernizarea lui, pornind de la repertoriu, stil de joc, regie, pînă la formarea unui public căruia noul să-i fie accesibil. Această mișcare teatrală de avangardă, departe de a se putea compara cu teatrul politic al lui Piscator, făcea să răzbată totuși, uneori, și o anume orientare socială.

În primăvara anului 1920 s-a constituit, la București, gruparea « Studio » care nu a ființat decât cîteva luni. În toamna aceluiași an, sub președinția profesorului I. D. Ștefănescu, a luat ființă o altă grupare la care au fost invitați să adere mai ales reprezentanți ai tinerei generații de artiști, scriitori, ziariști ¹². Organizată pe comisii (literatură, teatru, muzică etc.), gruparea urma să se afilieze, prin secțiunea ei de teatru, la asociația « Les amis du Vieux Colombier ». Preluînd principiile lui Copeau, gruparea dorea să promoveze un repertoriu de ținută (ceea ce însemna, în interpretarea unora dintre comentatorii evenimentului, nu numai introducerea unor autori «care să-și poată expune ideile noi fără teama de a putea fi cenzurați») și, în același timp, să familiarizeze publicul larg cu Strindberg, Maeterlinck, Wedekind, Shaw, Andreev, Artzibașev, Schnitzler. Gruparea își propunea să practice o artă scenică

⁷ V. Bumbești, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 113.

⁸ A se vedea articolul *Interludiu expresionist pe scena românească. Spectacole regizate de Karl Heinz Martin* (1922), în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, tom. 18, 1/1971.

⁹ Cf. Iordáky Lajos, *Janovics Jenő és Poór Lili*, București, 1971 p. 41 și 75.

¹⁰ În *Uj Kelet*, Cluj, 1927, 8 februarie, Salamon László face o cronică a primului spectacol. Pe lângă programul grupării sînt menționați și membrii ei, dintre care amintim cîteva nume de poeți, oameni de teatru, artiști: Gaál Gabor, Szentimrei Jenő, Sică Alexandrescu, Caius Olariu (secretarul Operei Române) pictorul Tassy Demian, Ligeti Ioșif.

¹¹ A se vedea, Ion Marin Sadoveanu, *Cîndrețul tristeții sale*, în *Gîndirea*, Cluj, 1925, nr. 5; T. Argeșel, *Teatrul*

« Drama și Comedia », în *Cuvîntul liber*, București, 1925, octombrie 24; C. Cristobal, *Trupa din Vilna*, în *Clipa*, București, 1927, septembrie 18; Gh. Dinu, *Teatrul Central. Însămări moderne*, în *Integral*, 1927, nr. 10; F. Aderca, *Scrisoare deschisă d-lui Camil Petrescu, directorul general al Teatrului Național*, în *Azi*, București, 1939, martie 12.

¹² Cităm printre alții pe: Ion Pillat, Alfred Alessandrescu, Al. Kirîțescu, V. Maximilian, F. Aderca, Ion Vinea, I. Iser, T. Vianu, Eug. Filotti, Horia Furtună, Urmuz, V. Dumitrescu-Bumbești, Marius Lateș, Andrei Braniște, C. Petrescu, I. M. Sadoveanu, Tr. Cornescu, A. Dominic, I. Ross, V. Tonlitz, Marietta Sadova, Lilly Popovici, Ana Luca ș.a. A se vedea *Rampa*, 1920, septembrie 20, articolul *Teatru de avangardă. Constituirea unei mari grupări*.

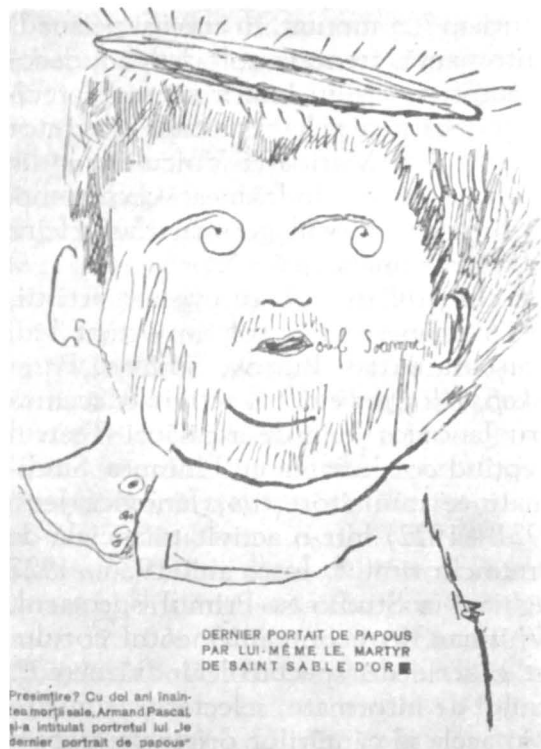


Fig. 1 — Armand Pascal (autoportret), în *Unu*, 1929, nr. 13, mai



Fig. 2 — Barbu Fundoianu (caricatură de I. Ross).

modernă cu ajutorul căreia, între actorul decabotinizat, sobrietatea funcțională a scenei și spectatorul avizat, să se producă o puternică fuziune prin trăirea în comun a emoției artistice. Cu tot programul promițător, gruparea nu a reușit să depășească faza pregătirilor.

În timp ce la Iași eforturile depuse de a crea un « Teatru liber » au rămas fără rezultat, la București, gruparea « Insula » a reușit să debuteze cu un spectacol. Armand Pascal, întors de la Paris unde lucrase cu Jacques Copeau, a montat *Legenda funigilor* (Șt. O. Iosif și D. Anghel). Deși nu a dispus decât de o scenă improvizată (la Maison d'Art) iar scenografia se baza doar pe « câțiva metri de pânză și câteva fișii de lumină », încercarea a fost salutăată ca « preludiul unei izbînde »¹³. « Insula » a mai reprezentat un spectacol-coupé cu *Medicul zburător* de Molière și *La porțile de aur* de Lord Dunsany. Dar animatorii grupării, poetul Barbu Fundoianu, regizorul și actorul Armand Pascal, ajutați de actrița Lina Fundoianu (sora poetului și soția regizorului), bucurîndu-se de simpatia și sprijinul unor actori ca Marietta Sadova, Anicuța Cîrje-Vlădicescu, Dida Solomon-Callimachi, G. Ciprian, Sandu Eliad și a altora, n-au putut face ca opera începută să viețuiască mai mult de cîteva luni. Alte spectacole proiectate cu *Vicleniile lui Scapin* și *Pasărea albastră* de Maeterlinck (la care își dădea concursul și V. I. Popa) n-au mai avut loc. Peste aproape zece ani, în 1931, gruparea părea să reînvie. Pornind de la considerentul că nici teatrele naționale și nici companiile teatrale particulare nu puteau risca să înfrunte gustul viciat al mării majorități a publicului, « Insula » își propunea « de a face săptămînal experiențele cele mai curajoase (experiențe de laboratoriu) », sperînd în acest fel « să descopere și să valorifice toate ideile, concepțiile și realizările mai interesante »¹⁴ din domeniul teatrului. Se presupunea că această acțiune ar fi putut să-i deschidă artei scenice calea spre adevărata-i menire, s-o așeze pe locul ce i se cuvine în cultura națională. Dar « Insula » nu și-a putut relua această nobilă trudă.

¹³ . . . , Teatrul « Insula », în *Contemporanul*, București, 1922, decembrie 30. A se vedea *Manifestul grupării* publicat în *Contemporanul*, 1922, octombrie 29. « Insula » își înce-

tează activitatea la începutul anului 1923.

¹⁴ . . . , *Insula*, în *Facla*, București, 1931, ianuarie 26.

O altă grupare, « Poesis », a reușit să întrețină o activitate mai îndelungată. Sub președinția lui Ion Marin Sadoveanu ea a realizat, între anii 1921 și 1923, o însemnată operă cultural-artistică îmbinând conferințele ce le organiza, cu demonstrații practice. În primul an de activitate, I. M. Sadoveanu a vorbit, în fața unei asistențe numeroase, despre « Mișcarea de la Vieux Colombier ». În continuare, Tudor Vianu a conferențiat despre Shaw, iar Eugen Filotti l-a prezentat pe un autor încă puțin cunoscut la noi la timpul respectiv, Frank Wedekind. De remarcat observația pe care o face un cronicar de la *Revista vremii* și anume că, în prezentarea sa, Eug. Filotti nu l-a plasat pe Wedekind, în contextul expresionismului, ca pe unul dintre precursori¹⁵. Această conferință, ca și următoarea, a lui A. Dominic despre August Strindberg, au fost urmate de lecturile actorilor G. Ciprian, Dida Solomon-Calimachi și Lilly Popovici din *Trezirea primăverii* (Wedekind) și *Pelicanul* (Strindberg). După un șir de conferințe despre Romain Rolland, Friederich Hölderlin, Rabindranath Tagore, Maxim Gorki, Thomas Carlyle, Rainer Maria Rilke, a avut loc și spectacolul *Sora Beatrice* de M. Maeterlinck¹⁶, care ar fi trebuit să încununeze activitatea grupării. Cotidianul *Rampa* a făcut o largă publicitate spectacolului — după cum susținuse și gruparea în decursul întregii ei activități. Articolele pe care le-a publicat pregăteau publicul pentru o reprezentare de o factură cu totul nouă — un mister —, și o regie nu mai puțin îndrăzneată decât fusese aceea a spectacolului Marioarei Voiculescu, *Salomeea*. V. Bumbescu care urma să transpună scenic concepția regizorală a lui I. M. Sadoveanu a încercat chiar să obțină permisiunea de a juca la catedrala Sfântul Iosif. Intenția regiei de a realiza o perfectă comuniune cu publicul părea să fie bine servită de faptul că în sala Ateneului, unde s-a jucat *Misterul*, au lipsit cortina, rampa, culisele. Spectatorii ar fi putut deci să « joace », la rîndul lor, « rolul » asistenței din strane. Pictorul Tr. Cornescu, conștient de marea dificultate a acestei montări, a încercat să creeze atmosfera cu ajutorul luminii, a reflecțiilor¹⁷. Pentru a duce la capăt o experiență atît de pretențioasă (în care procedee regizorale încă neexperimentate pe scena românească precumpăneau), organizatorii spectacolului au avut de luptat cu propriile lor incertitudini, la fel și cu neajunsuri de ordin tehnic și financiar. Dacă o parte dintre cronicari au înțeles să încurajeze acest început de manifestare teatrală a grupării, mulți n-au precupețit ironiile. Alții, pretinzînd a depăși subiectivismul și neținînd cont nici de condițiile obiective, au enunțat judecăți deosebit de aspre. Camil Petrescu, de pildă, aprecia că prima greșală a lui I. M. Sadoveanu constă în aceea că a ales o lucrare lipsită de valoare artistică și de a o fi montat în sala Ateneului. « Ceea ce a realizat este fără îndoială enorm »¹⁸, scria cronicarul. El nu i-a putut însă ierta lui I. M. Sadoveanu faptul de a-și fi început activitatea scenică cu « o încercare » în care nu a văzut altceva decât o intenție de a supralicita spectacolele regizate de Karl Heinz Martin. C. Petrescu a refuzat, de asemenea, să conceapă ca pe viitor să se mai poată repeta intrarea actorilor prin sală, declarîndu-se profund nemulțumit de jocul acestora. Și astfel, în loc să însemne un început, cu spectacolul *Sora Beatrice* s-a pus capăt activității de la « Poesis »; mai mult, eșecul l-a determinat pe I. M. Sadoveanu să renunțe pentru totdeauna la regie, pentru care se simțea chemat.

În același an, ștafeta căutărilor înnoitoare a fost preluată de o nouă asociație artistică, « Atelier ». Spre sfîrșitul anului 1923, după ce își asigurase adeziunea unor oameni de teatru tineri ca Lilly Popovici, Geta Kernbach, Marietta Sadova, V. I. Popa, V. Bumbescu, G. Vraca, I. Tilvan, A. Pop Marțian și a altora, noua grupare și-a expus programul. Prelegerile, pe teme diverse — curente și figuri din teatru; istoria teatrului și a dramei; decorul și costumul;

¹⁵ R. V., *Conferințele grupării « Poesis »*, în *Revista vremii*, București, 1921, decembrie 11.

¹⁶ Lucrarea *Sora Beatrice*, inspirată dintr-o veche legendă flamandă, a fost reprezentată pentru prima dată în România în anul 1912, la Teatrul Național din Craiova, înscriindu-se ca unul din succesele teatrului. În prelucrarea lui C. Vollmoeller, sub titlul *Miracolul*, legenda a fost reprezentată de Max Reinhardt în 1911 la Olypia Hall (Londra). În scenografia lui Ernst Stern, uriașă hală londoneză a fost transfor-

mată într-o biserică gotică.

¹⁷ A se vedea articolele *Cum va fi înscenată « Sora Beatrice »* și *Elementul plastic și atmosfera din « Sora Beatrice »*, semnate Sigma, apărute în *Rampa*, 1923, 16 și 19 martie.

¹⁸ Camil Petrescu, *Cronică dramatică*, în *Flacăra*, București, 1923, aprilie 6. Din distribuție au făcut parte Marietta Sadova, Maria Mohor, V. Farago, Al. Critico, I. Constantin și a.

gimnastica ritmică (gest, atitudine, mișcare); cronică teatrală anticipată — urmau să fie ținute de Ion Sîn Giorgiu, I. M. Sadoveanu, V. I. Popa, Floria Capsali. Un seminar condus de Sergiu Milorian, discuții pe teme curente, spectacole demonstrative trebuiau să completeze activitatea¹⁹. « Atelier » tindea să devină o comunitate artistică de educație și creație, de căutare în comun a drumului nou, a unei arte care să fie proprie teatrului românesc. « Noi vrem să facem un pas înainte, da — dar nu lipind petice din teatrul nou al Apusului pe haina urâtă și veche a teatrului nostru, ci croind — cu toți cei care se simt destul de tari ca să-și înfrunte setea de succese personale — un vestmînt nou de tot, cu material nou de tot »²⁰. Intențiile foarte îndrăznețe nu aveau sorți de izbîndă. E suficient să ne gîndim la disproporția dintre principiile proclamate și condițiile materiale concrete în care acestea ar fi trebuit să fie aplicate. Pentru aceasta, « Atelier » nu dispunea nici cel puțin de o sală proprie. La fel se va întîmpla și cu « Teatrul liber » înființat în 1925 de poezii Șt. I. Nenișescu și Marcel Romanescu. Propunîndu-și să ofere o posibilitate de confruntare a opiniilor celor mai diverse în cadrul unor spectacole săptămînale²¹, « Teatrul liber » a început prin a prezenta, în sala Sindicatului Ziariștilor, *Mandragora* (N. Machiavelli). Unul dintre puținii critici care i-a consacrat o cronică a apreciat regia pentru prologul și interludiile originale concepute pentru această piesă. În continuare a fost anunțată o grotescă de Evreinov, piesă care se presupunea că va oferi un admirabil material pentru « toată fantezia și toate îndrăznelile acelor care vor să realizeze ceva nou în Teatrul Liber »²². Dar *Moartea veselă*, în regia lui Sandu Eliad, nu

ANUL IV, Nr. 59-28 MAI 1925
EXEMPLARUL 5 LEI



Fig. 3 — Coperta revistei *Contimporanul* (1925, 28 mai). Cu ocazia spectacolului *Moartea veselă*, de N. Evreinov.

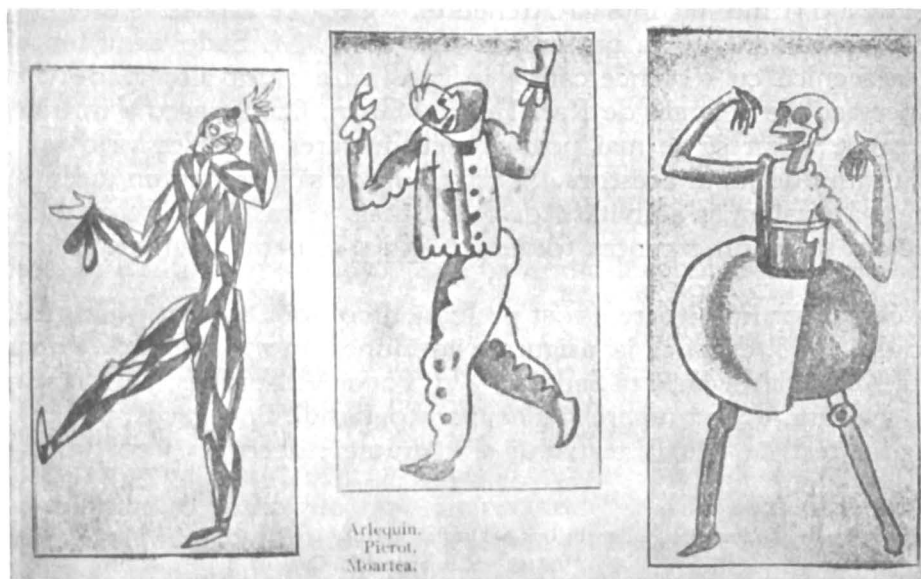


Fig. 4 — Machete de costume de Marcel Iancu pentru *Moartea veselă*, de N. Evreinov (*Contimporanul*, 1925, 28 mai).

¹⁹ În articolul apărut în *Rampa* din 12 noiembrie 1923, în preajma inaugurării « Atelierului », semnat Sygma, se menționează și reprezentațiile preconizate: *Oficiul poștal* (Rabindranath Tagore), *Moartea veselă* (N. Evreinov), *Noaptea venețiană* (A. de Musset), *Orașul mort* (G. D'Annunzio), *Carnevalul copiilor* (St. Georges de Bouhélier).

²⁰ Styx, *Inaugurarea activității noii grupări teatrale « Ate-*

lier », în *Rampa*, 1923, decembrie 5. A se vedea în același număr, *Cele zece puncte sintetice ale principiilor « Atelierului »*.

²¹ * „ Cronică mărunță, în *Gîndirea*, 1925, nr. 9.

²² A. Sacrezi, *Teatrul Liber. Mandragora*, în *Clipa*, 1925, martie 1. Din distribuție au făcut parte Victoria Mierlescu, Al. Pop Marțian, Maria Mohor, Silvia Chircoș, Al. Finți ș.a. Regia a aparținut lui Șt. I. Nenișescu și Marcel Romanescu

s-a bucurat de prea multe comentarii în pofida faptului că o evocare, peste câțiva ani, ne sugerează imaginea unui spectacol din cele mai interesante. «Era acolo, pe scena cu decoruri de Marcel Iancu, în planuri întretăiate de spații și culori, o altă lume. Actorii (actori?) evoluau ca în vis de hașis, când pe un ritm lent, când repezit de honnegeriană simfonie (...). Erau planuri succesive, ascensiuni spre vîrf de piramidă. Dans, moarte, beție de culori. O dementă incantare (...)»²³.

În 1931, un grup de tineri, asigurîndu-și dăruita participare a lui George Mihail Zamfirescu, au constituit gruparea «Masca». Din inițiativa Tatiane Nottara și a actorului Gh. Damian, în jurul cărora s-au grupat Sergiu Dumitrescu, Kitty Gheorghiu, Tanți Bennescu și alții, «Masca» și-a propus, mai insistent decît grupările anterioare, să netezească dramaturgiei originale drumul spre scenă, să descopere și să educe un public nou. Se miza pe participarea unor elemente actricești tinere, necontaminate de ambiții și veleități deșarte, pe jocul cărora rutina nu-și pusese încă pecetea. Spectacolul inaugural cu *Omul fără identitate*, de V. Mardare, a avut loc într-o sală periferică (Ateneul popular din Grand), urmat fiind de altul, pentru copii, cu *Meșterul Papuc* și *Doctorul știe tot*, de Lia Hîrsu. Un alt spectacol, cu *Sburătorul*, de F. Aderca, a fost montat de Tatiana Nottara, G. M. Zamfirescu părăsind, între timp, gruparea.

În anul următor, Ion Damian și Emil Botta, proaspeți absolvenți ai Conservatorului, au pus bazele Companiei «Treisprezece și unu». Li s-au alăturat Tanți Cocea, Lucia Demetrius, I. Gheorghiu. Cu ajutorul aceluiași G. M. Zamfirescu, ei au dat, la Casa Ziariștilor, un spectacol cu piesa lui Ferdinand Bruckner, *Molima tinereții*. Mania Antonova, interpreta rolului principal, era singura actriță cu experiență. Lucrarea, construită dintr-o succesiune rapidă de scene cu dialoguri în care paradoxul se întîlnește cu expresia sintetică iar eroii au de purtat destine tragice, a pus în fața actorilor sarcini foarte grele. Premiera (31 decembrie 1932), ca și spectacolele următoare, slab frecventate de public, s-au bucurat totuși de sincera încurajare a câtorva cronicari. Chiar și atunci cînd s-a relevat lipsa de experiență a tinerilor interpreți, neîmplinirile montării etc., se sublinia intenția care «...a fost de o noblețe artistică ce răscumpără pe deplin toate lipsurile tehnice (de care de altfel nu este responsabilă gruparea) și cele cîteva debilități (de care ar fi responsabilă)»²⁴. În curînd, pe aceeași scenă improprie, a avut loc cel de-al doilea spectacol cu *George Dandin descătușat*, adaptare după Molière de I. Ligeti și M. W. Dan. Intențiile regizorului Ligeti n-au fost întru totul acceptate. Prezentînd spectacolul, Sandu Eliad remarcă lipsa de adeziune chiar și a unora dintre interpreți, care l-ar fi secondat «cu jumătate credință»²⁵. Pentru a sublinia cît de artificială este societatea în care George Dandin se descoperă a fi un intrus nedorit, regizorul a încercat să transpună toată acțiunea într-o lume a marionetelor. Ideea regizorală a fost numai parțial realizată. «Actorii trebuiau să fie — scria același comentator — nu mecanizați, ci sugerînd doar păpușile, tocmai ca să poată fi mai libere în mișcare». A. Munte, ocupîndu-se și el de montarea lui I. Ligeti, era de părere că gruparea «Treisprezece și unu» ar fi «depășit cadrul unei simple experiențe». Evidențiind meritele regizorului în încercarea lui de a transpune unele din procedeele lui Piscator (la teatrul căruia I. Ligeti a lucrat în stagiunea 1928 — 1929), A. Munte a remarcat, dimpotrivă, că «tinerele elemente din distribuție s-au supus, cu devotament și înțelegere, comandai d-lui Ligeti»²⁶.

Cu piesa *Vreți să vă jucați cu eu*, de Marcel Achard (traducerea Mircea Ștefănescu), în regia lui Sandu Eliad, cei de la «Treisprezece și unu» au mai făcut o ultimă încercare pe linia înnoirii artei scenice realizînd, «sintetic, formula comediei dell'arte și a circului»²⁷. Stînjinit ca și G. M. Zamfirescu și I. Ligeti de scena rudimentară, Sandu Eliad a reușit totuși

²³ Lucian Boz, *Medalion Sandu Eliad*, în *Facla*, 1930, martie 23. Spectacolul cu *Moartea veselă* (N. Evreinov) a fost patronat de revista *Contemporanul*, fiind reprezentat în cadrul unei serii în care N. D. Cocea a conferențiat despre «Arta veche — arta nouă» (cf. I. Cazaban, loc. cit.).

²⁴ L. Sebastian, *Cronică teatrală*, în *Adevărul literar și artistic*, 1933, ianuarie 15. În distribuția piesei nu figurat: Mania Antonova, Tanți Cocea, Lucia Demetrius, Ecaterina

Predescu, I. Gheorghiu, Emil Botta și Eugen Stoicescu.

²⁵ Sandu Eliad, *Cronică teatrală*, în *Facla*, 1933, februarie 26. Din distribuție au făcut parte Mimi Enăceanu, Nineta Gusty, Ion Damian, Călin Botez, I. Niculescu.

²⁶ A. Munte, *Cronică dramatică*, în *Dimineața*, București, 1933, februarie 26.

²⁷ „...”, *Culise*, în *Vremea*, 1933, martie 12. A se vedea aceeași rubrică semnată de Sandu Eliad, nr. 19, martie.

« să închege un spectacol care deși imperfect (...) este cu mult mai valoros și izbutit decât multe altele cu care am fost și sîntem bombardați »²⁸, menționa o cronică din *Vremea*. Părerea rămîne favorabilă chiar și atunci cînd creația lui S. Eliad este comparată cu aceea a trupei lui Dullin de la Théâtre de l'Atelier. Spectacolul următor, cu *Viața omului*, de L. Andreev, n-a mai putut fi montat. În afară de reprezentațiile amintite, la « Treisprezece și unu » s-a mai organizat, în regia lui P. V. Cottescu, un spectacol pentru copii: o adaptare după *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă²⁹. Gruparea, supusă aceluiași vicisitudini ca și formațiile precedente, și-a încetat activitatea. Regretul de a nu se fi putut menține sau de a nu fi persistat pe aceeași linie, a fost unanim în rîndul celor de la « Treisprezece și unu ». O mărturisește și G. M. Zamfirescu, cu toate că a colaborat doar la primul spectacol: « Mă robise dorința lor de manifestare (a actorilor grupării, n.n.). Nu am avut, în adevăr, mijloace materiale, dar lucram pe un text bogat în resurse (*Molima tinereții* de Ferdinand Lenormand, n.n.) și ascultam, în mine și lingă mine, credința într-un ideal artistic eliberat. Eram stăpîni pe gînd și pe faptă, visam să revoluționăm teatrul. Am avut satisfacția să jucăm *Molima tinereții* de 16 ori dar, mai ales, să găesc în Sandu Eliad și mai tîrziu în tînărul Ligeti, care au continuat munca începută la « Treisprezece și unu », doi amici însuflețiți de un ideal artistic tot așa de frumos. A fost, oricum, un gest demonstrativ — s-a afirmat o voință și s-a tras un învățămînt — pe care am făcut rău, îndeosebi eu și Sandu Eliad, că nu l-am urmat »³⁰.

Printre inițiativele novatoare ale mișcării teatrale interbelice este cazul să fie consemnată, cu aceeași prețuire, și activitatea actriței Dida Solomon-Callimachi care a înființat, în stagiunea 1927 – 1928, « Teatrul Caragiale »³¹. Propunîndu-și să impună « o nouă credință artistică », să deschidă « căi spre noi orizonturi ale artei dramatice »³², se preconiza realizarea unor montări stilizate, în care lumina trebuia să joace un rol primordial. Dar mijloacele de care a dispus această înjghebare artistică erau mai mult decât modeste. Primele spectacole (*Ministrul*, de G. Brăescu, *Castelul Wetterstein*, de Fr. Wedekind) au trecut aproape neobservate. Cu ocazia reprezentației cu *Domnișoara Iulia* (Strindberg) în care s-a apreciat jocul Didei Solomon-Callimachi și a lui G. Ciprian, s-a menționat și faptul că teatrul «... a încercat o reabilitare »³³. Următorul spectacol, tot strindbergian, *Camarazii*, nu pare să fi demonstrat o evoluție prea fericită. Chiar și un comentator binevoitor ca Isaiia Răcăciuni a fost nevoit să constate, printre altele, lipsa de experiență a ansamblului³⁴. Totuși « reabilitarea » s-a produs. Cu *Ratații* de H. R. Lenormand în montarea lui Sandu Eliad și decorul lui M. H. Maxy, Teatrul « Caragiale » nu numai că și-a justificat existența, ci s-a și individualizat, indicînd posibilitatea de a deveni « teatrul adevărului lăuntric, teatrul care-și adîncește concepția de viață în în-



Fig. 5 — Schiță de decor pentru George Dandin descătușat (din arhiva personală a regizorului I. Ligeti).

²⁸ „...”, Cronică dramatică, în *Vremea*, 1933, martie 26. Interpreții piesei au fost Tanți Coocea, Jules Cazaban, Călin Botez, I. Gheorgiu, Petre Nicolae, Gh. Bărbulescu.

²⁹ Informația o deținem de la regizorul Sandu Eliad.

³⁰ G. M. Zamfirescu, *Arta eliberată. O scrisoare deschisă a d-lui G. M. Zamfirescu, (...)*, în *Reporter* (Iași), 1934, ianuarie 10.

³¹ F. Aderca, *De vorbă cu Dida Solomon Callimachi, directoarea Teatrului « Caragiale »*, în *Adevărul literar și*

artistic, 1927, septembrie 25.

³² Scarlat Callimachi, *Teatrul Caragiale*, în *Sinteza*, București, 1927, nr. din august-septembrie.

³³ H. Lazu, *Cronica dramatică*, în *Adevărul literar și artistic*, 1927, octombrie 9.

³⁴ Isaiia Răcăciuni, *Teatrul Caragiale « Camarazii »* (de H. Strindberg), în *Clipa*, 1927, octombrie. Regia a fost semnată de I. Sternberg. Din distribuție au făcut parte Dida Solomon-Callimachi, Angela Luncescu, Valentineanu, Hociung ș.a.

telesul puternic al dramei expresioniste»³⁵. Spectacolul a dezvăluit în același timp și calitățile interpretative ale unor actori ai ansamblului, actori încă prea puțin cunoscuți (cu excepția directoarei teatrului) și, ceea ce este mai important, pare să se fi evidențiat și «...măsura în care un spectacol de avangardă se poate adresa cu succes mentalității publicului nostru»³⁶. Dar, la foarte scurt timp după această realizare, Dida Solomon-Callimachi a trebuit să explice motivele care au dus la închiderea teatrului și să-și exprime totodată regretul de a nu-l putea găzdui pe N. Evreinov pe care-l invitase să țină câteva conferințe³⁷. Eșecul primelor încercări, dar mai ales condițiile din ce în ce mai puțin favorabile teatrului de idei și unor experimente scenice curajoase, au făcut ca asemenea inițiative să nu se mai producă. Dida Solomon-Callimachi a mai făcut totuși o tentativă. În 1936 actrița a deschis în sala Comedia un nou teatru. Piesa lui Pirandello *Îmbrăcați pe cei goi*, montată de Ion Livescu în scenografia lui W. Siegfried, a fost primul și ultimul spectacol prezentat. Una din cronici subliniază seriozitatea cu care se recomanda noua companie prin «alegerea unui repertoriu greu, de meșteșug și intelectualitate», evidențiind, după premieră, jocul impresionant al Didei Solomon-Callimachi (în *Ersilia Drei*), «o dantelă de detalii exterioare»³⁸.

Eforturile de a înfrânge rutina, de a găsi noi modalități de expresie scenică, de a imprima spectacolelor tonul și ritmul contemporan, de a adânci rolul social al teatrului, nu au cunoscut în perioada interbelică decît succese pasagere. Lucrul nu este de mirare dacă ne vom gândi și la încercările pe care o seamă de regizori le-au depus pe scenele oficiale sau ale unor companii particulare de prestigiu, în condiții incomparabil mai favorabile. Politica repertoriului dictată în ultimă instanță de aceea a casei, rezistența unor elemente anchilozate au zădărnicit multe intenții, au oprit multe inițiative. Elanurile animatorilor unor grupări și ai unor formații efemere, a căror activitate am încercat s-o schițăm, au fost paralizate de lipsa totală de fonduri și de încurajarea unor foruri oficiale. Experimentele s-au consumat, de cele mai multe ori, în asistența unui public restrîns și mereu același. Articolele de presă, chiar și cele mai entuziaste, în afară de aportul unui stimulent moral, rar reușeau să sporească numărul spectatorilor, cu atît mai puțin să trezească interesul majorității oamenilor de teatru. La aceasta a contribuit desigur și faptul că pretențiile novatorilor întreceau în general posibilitățile reale, că tinerețea sau bunele intenții nu puteau compensa lipsa de maturitate artistică. Și totuși, chiar și această insuficient de viguros conturată avangardă a teatrului românesc a sugerat idei interesante, a contribuit la întreținerea atmosferei de febrile căutări caracteristică anilor interbelici, a adîncit acel sentiment al necesității imperioase de «altceva», de scop, de ancorare în realitatea social-culturală a timpului.

³⁵ H. Lazu, *Cronica teatrală*, în *Adevărul literar și artistic*, 1927, noiembrie 13.

³⁶ H. Lazu, *ibidem*. Chiar dacă mai ponderate, și alte cronici relevă reușita Teatrului «Caragiale». A se vedea Isaiia Răcăciuni, *Teatrul Caragiale «Ratații» de Lenormand*, în *Clipa*, 1927, noiembrie 6; Ion Pas, *O trecere în revistă*, în *Cugetul liber*, București, 1927, nr. din noiembrie.

³⁷ Aida Vermont, *De ce am închis Teatrul «Caragiale»?* *De vorbă cu Dida Solomon*, în *Comedia*, 1927, noiembrie 26.

³⁸ În *Cuvîntul liber* din 1936, la 22 februarie, apare un anunț referitor la apropiata deschidere (13 martie) a unui



Fig. 6 — M. H. Maxy, desen de Victor Ion Popa.

nou teatru, «Comedia», sub direcția Didei Solomon-Callimachi. (Față de distribuția anunțată de ziar, actrița Dida Solomon-Callimachi ne-a făcut o rectificare: în spectacol nu a participat I. Tilvan ci Petre Nove). În cotidianul *Dimineața*, au apărut, cu regularitate (în decursul lunii martie) anunțuri privind spectacolele cu *Îmbrăcați pe cei goi*.

Claudia Millian, *Cronică dramatică*, în *Cuvîntul liber*, 1936, martie 28. Conform aceleiași informații primite de la fosta directoare a teatrului, după un turneu întreprins în provincie, datorită unor impedimente (unele de ordin politic), teatrul nu și-a mai putut continua activitatea.

FIGURI PROEMINENTE ÎN TEATRUL ROMÂNESC DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI: MARIOARA VOICULESCU

ANCA COSTA-FORU

Marioara 'Voiculescu este unul din personajele de prim plan ale scurtei perioade pe care francezii au numit-o « la belle époque » sau « l'avant-guerre » : cei 14 ani de la începutul secolului și pînă la prima conflagrație mondială, perioadă prelungită la noi cu încă 2 ani de provizorie și relativă neutralitate. O perioadă de stabilitate, la care lumea de după război se referea cu nostalgie și în care spectacolul în general (baletul, teatrul, varietățile) a cunoscut o mare înflorire, a fost gustat poate mai mult ca oricînd. Teatrul mai ales a ocupat un loc foarte însemnat, într-un mod de existență care afecționa de altfel o anumită teatralitate. Cum e și firesc, teatrul n-a rămas străin de progresele tehnice ale începutului de secol, toate consecințe și aplicații ale unui « miracol » de curînd descoperit : electricitatea. Lumina electrică, utilizarea scenei cu aparatură modernă, care o face mobilă, schimbă tradiționala punere în scenă și înlesnesc intervențiile inovatoare. Caracteristice sînt în această perioadă contribuțiile unor oameni de teatru cu o viziune nouă : Jacques Rouché, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt alcătuiesc un fel de front anti-convenționalist, anti-naturalist, pledează pentru un teatru total, care să grupeze toate artele pe un platou electrificat, pentru o întoarcere la esențial, la semnificație stilizată. Consecințele gîndirii lor vor fi mai tîrzii, de termen lung, vor fi descoperite, aplicate și dezvoltate ulterior, după cum și Pirandello, Cehov, O'Neill, Claudel, deși produc acum, rămîn deocamdată ignorați.

Este o perioadă de răsfăț al unor vedete, al unor « idoli » ; marii actori, cu extravagantele și capriciile lor, sînt în centrul vieții publice, sînt încă personajele care dictează în teatru, pe punctul de a ceda pasul regiei și încă nedispuțați de cinematograf : Mounet-Sully, Coquelin, Bartet, De Max, Lucien Guitry, apoi acel trio feminin atît de divers, Sarah Bernhardt, Réjane, Eleonora Duse.

Autorii de succes ai perioadei, azi mulți uitați, au fost : Georges de Porto-Riche, Eugène Brieux, Octave Mirbeau, Henri Lavedan, Alfred Capus, Maurice Donnay, François de Curel, Catulle Mendès, Abel Hermant, Pierre Wolff, Robert de Flers, Gaston Arman de Caillavet, Georges Feydeau, Georges Courteline și, bineînțeles, Henry Bataille și Henry Bernstein, ultimul abia la primele sale drame. Ridicole langori de epocă, frenezii, insistențe, caracterul laborios, elaborat al construcției apar astăzi nu numai desuete dar și false, cu toate ecourile de adevăr și de realism social din multe piese ale acestor abili și la vremea lor foarte gustați autori de teatru. În perioada calificată drept « frumoasă », dragostea, patetismul, morbiditatea sensibilizau publicul, erau în teatru resorturi de efect sigur.

Marioara Voiculescu a fost contemporana acestui repertoriu de mare priză asupra publicului, care oferea temperamentului ei pasional, frenetic, cel mai nimerit cîmp de desfășurare. Această identitate de date, acest sincronism — atît de rar — între personajul-



Fig. 1 -- Scenă din *Scandalul* (H. Bataille), desen de Iser (1911).
Marioara Voiculescu -- Charlotte Férioul, C. Radovici -- Maurice Férioul, G. Storin -- Artanezzo.

fericită, pe care a caracterizat-o ulterior drept « primăvara vieții mele »¹. A debutat încă din primul an, juca roluri de copii, de paji în spectacolele Teatrului Național (își amintește, de pildă, în *Peste Dunăre*, de Grigore Ventura). A absolvit Conservatorul cu premiul I, cu distincție, interpretând cunoscuta scenă a mărturisirilor din *Denise*, de Alexandre Dumas-fiul. Debutul oficial a avut loc la 13 ianuarie 1903, în *Casta-Diva*, de Haralamb Lecca. Și de aici încolo, cu fiecare nouă apariție scenică, câștiga adepți, polariza tot mai mult atenția, celebritatea ei sporea, creștea. Turneele o făceau populară pretutindeni. Înaltă, expresivă în mișcări, elegantă, personală pînă la exces, Marioara Voiculescu devenea un personaj al epocii, un « monstru sacru », o « lionne » care stîrnea vîlvă și hrănea comentarii interminabile. Despre ea se scria în termenii cei mai elogioși, în stilul sofisticat, lipsit de simplitate, propriu modei timpului, o modă în ansamblul ei foarte amatoare de zorzoane.

Este bineînțeles angajată la Național. Trece, atunci cînd se înființează, în Compania Davila și în *Stane de piatră* (H. Sudermann), spectacolul inaugural, N. D. Cocea o remarcă, pasionată și resemnată, cu o voce caldă, emoționantă, care n-ar avea nevoie de « tremolurile declamației »². Cocea o urmărește în continuare în *Refugiul*, de Dario Niccodemi (« într-un ansamblu perfect, d-ra Voiculescu în rolul fetei bogate a avut momente zguduitoare de pasiune. În scena finală din actul al doilea a fost splendidă de dragoste triumfătoare. . . »³).

În toamna anului 1912, actrița caută să continue inițiativa lui Davila în ceea ce privește teatrul particular și deschide Compania Marioara Voiculescu la Teatrul Modern, asigurîndu-se de sprijinul tinerilor actori Manolescu și Storin, în plină ascensiune. În repertoriu: *Seară de pomină*, de Leopold Kampf, *Fedora*, de Victorien Sardou, *Copilul din flori* și *Poliche*, de Henry Bataille, *Din dragoste* — celebra dramă *Le Maître des forges*, de Georges Ohnet, care, sub titlul de *Mîndrie și amor*, fusese jucată la Național de Aristizza, Gr. Manolescu, Nottara, Iulian (1885). Buna gospodărire a Teatrului Modern îi aducea directoarei Marioara Voiculescu decorarea cu medalia Bene Merenti, clasa I, în martie 1913.

În sfîrșit, această energetică animatoare a teatrului particular românesc în formare găsește asociați pe măsura ei și, în 1914, ia ființă Compania Voiculescu-Bulandra. Lucia Sturdza-Bulandra o evocă pe Marioara Voiculescu « splendidă și seducătoare, de un farmec viperin, irezistibil » în aventuriera Mrs. Cheveley din *Soțul ideal* (O. Wilde), spectacolul de deschidere al noii formații teatrale. În aceeași stagiune pune chiar ea în scenă una din piesele la care a ținut mult: *Fluture de noapte* — *Le Phalène*, de Henry Bataille, în care joacă

ficțiune și aptitudinile reale, fizice și interpretative, ale artistei pot explica strălucirea carierei Marioarei Voiculescu încă din prima ei etapă.

Marioara Voiculescu s-a născut în 1885. Părinții ei s-au despărțit cînd avea abia 5 ani; severitatea și austeritatea din casa în care a copilărit n-au favorizat alegerea carierei actricești de către svăpăiața adolescentă, dar nici n-au rezistat în fața lipsei ei de șovăieli. Admisă la Conservator după ce a recitat în fața comisiei eterna poezie *La icoană*, aleasă de mai toate candidatele, tînăra Voiculescu, un « scaloi » — cum singură se descrie — de 14 ani, a fost repartizată la clasa profesoarei Aristizza Romanescu. Conservatorul a însemnat pentru ea o perioadă

¹ Marioara Voiculescu, *În primăvara vieții*, fără an, « Biblioteca ideală »; un volum de amintiri, evocări din copilărie, destăinuiri.

² N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața Românească*,

1909, nr. 7-9, p. 443.

³ N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața Românească*, 1909, nr. 10-12, p. 287.

Fig. 2 – Directorii Companiei Voiculescu – Bulandra (1914):

- a) Marioara Voiculescu
- b) Lucia Sturdza-Bulandra
- c) Toni Bulandra



a



b



c

pe morbida Thyra de Marliew, un personaj în care se regăsesc date din viața și jurnalul Mariei Bașkircev. Premiera avusese loc nu demult la Paris, în octombrie 1913, cu Yvonne de Bray în Thyra. Un amănunt poate nu lipsit de semnificație: în actul II, scena III, Thyra apare de la bal în costumul Salomeei.

În 1915 M. Voiculescu se desprinde din asociația cu soții Bulandra, rămânând cu ei în bune relații profesionale, și ia din nou direcția Teatrului Modern, lucrînd de data aceasta cu Petre Sturdza.

După război, joacă, în reprezentație, în cadrul Companiei Excelsior, în *Adrienne Lecouvreur*, de Ernest Legouvé, rolul titular. Cutureieră apoi țara în lungi și triumfale succese, în țară ca și în centrele mai importante din Transilvania. Dese călătorii în străinătate (la

Berlin; la Paris, unde e cunoscută și prețuită, în cercuri literare și în saloane artistice) o informează și o pun la curent cu teoriile și practica montărilor lui Reinhardt, la Deutsches Schauspielhaus, și Firmin Gémier, la Cirque d'Hiver. Marioara Voiculescu se hotărăște să reia, în 1922, la Circul Sidoli, într-o înscenare nouă, un vechi succes, *Salomeea*, o piesă pe care o jucase cu ani în urmă, la Davila, scrisă de Oscar Wilde direct în franceză, pentru Sarah Bernhardt. În plină arenă, fără culise, fără decor, singura trimitere scenografică fiind motivele asiato-babiloniene schițate pe fresca din jurul circului și pe pavajul arenei și singurul element construit fiind, în mijlocul arenei, puțul în care e închis Iochanaan proorocul, sub fascicolul de lumină puternică al unui reflector mobil, evolua *Salomeea* cea nebunește îndrăgostită de captiv, dansa, vicleană, crudă, fatală, pentru a obține buzele proorocului ucis prin tăierea capului⁴. Faima Marioarei Voiculescu rămânea definitiv — și nedrept — legată de *Salomeea*⁵. Spectacolul, socotit o cutezanță, a constituit evenimentul zilei, iar Tănase, cu incomparabilul său haz și zel în consemnarea actualității imediate, își menajează într-o revistă concomitent reprezentată o apariție pur și simplu ilariantă și în care Iochanaan are capul profesorului Iorga: «Iorganan».

Succesul acesta atât de mare nu i-a servit actriței căci a constrâns-o să se repete, conformându-se preferințelor unui public comod, incapabil de a gusta un repertoriu neverificat, cu alte orientări. Cu conștiința temperamentului ei vijelios, Marioara Voiculescu a exploatat vina spectacolelor de tip *Salomeea*: în decembrie 1922 juca în *Dansatoarea roșie* — *Mata Hari*, de Henri Hirsch; în februarie 1923, în *Messalina*, de A. Wilbrandt (la Craiova); în noiembrie 1923, în *Judith*, de Henry Bernstein, un nou prilej de «mare spectacol». Bernstein fusese mobilizat în 1914 în armata Orientului și se întorsese cu ideea acestei drame biblice, pe care a dat-o publicității în 1922. La București M. Voiculescu o joacă în anul următor, la Teatrul Eforie; direcția de scenă a lui Alex. Mihalescu (pe punctul de a pleca și a se fixa la Paris) asigură piesei o armonie de interpretare, subliniindu-i latura de poezie, ca și cea de sălbăticie și, cu concursul pictorului Cornescu, atmosfera de fast asiatic, de Orient din timpul lui Nabucodonosor. Fundalul era negru, din grele draperii, rampa, desființată, era și ea acoperită cu negru; cele trei tablouri din cortul lui Holofern erau prezentate pe rând din 3 unghiuri și lumini diferite. Judith, poeta care-l înfruntă pe Holofern, cuceritorul asirian⁶, reprezenta pentru Marioara Voiculescu un tip preferențial de eroină, în interpretarea căreia intra prioritatea acordată instinctelor, o voluptate a confesiunii, o trecere neașteptată de la ură la patimă, de la înverșunare la înfrângere. Actrița își mărturisea de altminteri rezerva față de inhibiții, de răceală, în general față de lipsa de participare evidentă și-și exprima dorința de a juca «teatru omenesc, scos din suferința vieții noastre de toate zilele (. . .) teatrul acela în care trebuie să vibrezi. Nu-mi plac lucrurile reci de astăzi care te silesc să-ți comprimi impulsurile sufletești. Îmi place teatrul pe care-l poți trăi»⁷.

În această ordine de idei, trebuie stăruit asupra creației Marioarei Voiculescu într-o lucrare dramatică compusă într-altă cheie tragică, chiar dacă tot axată pe tema puterii insidioase a instinctelor: *Lulu*, de Frank Wedekind. Și aici voluptate, senzualitate animalică și malefică, inconștiență etern triumfătoare; dar și o comprimare, o reținere a exteriorizării, o liniște evocatoare de adâncimi, o tulburare în nemișcare, o surdină, care indica o latură nouă a forțelor actricești ale Marioarei Voiculescu⁸.

⁴ Distribuția: *Salomeea* — M. Voiculescu; Iochanaan — Al. Critico; Irod — V. Leonescu; Herodiada — Anicuța Cîrje-Vlădicescu.

⁵ Un «răvaș de plăcintă», compus de Tudor Mușatescu și adresat Marioarei Voiculescu atunci cînd a schimbat de repertoriu, atacînd literatura rusească, de altfel prin intermediu francez: *Învierea*, adaptare după Tolstoi de Bataille (de fapt tot o reluare căci jucase în 1915 pe Maslova), suna: «Doamnă! Dumneata — aceea / Care-n teatru ești femeia / Ce-a jucat pe Salomeea / Ia te rog nu-și pierde cheia!»

⁶ Interpretat de Storin: «clocotitor ca un vulcan», cu izbucniri de o «putere zguduitoare» (. . .) «liniștea măsurată, tăcerile studiate și pline de efect pregăteau și mențineau

atmosfera de teroare, de grozăvie. Scena lungă a ciocnirii între Juditha și Holofern, duelul acesta magistral între două temperamente și două rase, această realizare teatrală magistrală de un caracter strict bernsteinian a fost redată de doamna M. Voiculescu și domnul Storin cu o forță, o vioiciune, o febrilitate ce degaja grandoearea artistică» (Alex. Călin, în *Rampa*, 1923, 4 noiembrie).

⁷ Arald, *O convorbire cu d-na Marioara Voiculescu*, în *Rampa*, 1926, 16 septembrie.

⁸ Piesa s-a reprezentat la Teatrul Marioara Voiculescu, în februarie 1925, în regia lui Soare Z. Soare; în distribuție: Marietta Sadoveanu, I. Morțun, V. Valentinianu, R. Bulfinski, G. Ciprian etc.

Afinitatea cu un anumit gen de personaj, însemnat de fatalitate, nedomesticit, brutal și demonic, în același timp slab, pradă simțurilor, pentru care avea calități, ca și defecte, seducătoare, n-a ferit-o pe interpretă de pericolul uniformizării. Printre primii, Eugen Lovinescu a tras un semnal de alarmă, insolit în concertul de laude al vremii. Ar fi însă inexact să o reținem pe Marioara Voiculescu cantonată doar într-un repertoriu. Vajnica directoare de trupă, pe scenă întruchipare a unei feminități dezlănțuite, mișcate de pasiune, a preluat cu dezinvoltură roluri bărbătești, de pildă istovitorul rol Peer Gynt, în travesti, cu prilejul inaugurării Teatrului Marioara Voiculescu, în decembrie 1924. Acest neașteptat viraj în alegerea repertoriului a fost salutat la vremea lui, iar M. Voiculescu socotită drept o « misionară de cultură și artă superioară »⁹.

Interpreta atîtor eroine din teatrul străin (Bataille pare a fi fost unul din autorii cei mai jucați de ea: *Fecioara răătăcită* – 1910, *Scandalul* – 1911, *Copilul din flori* – 1912, *Poliche* – 1912, *Învierea* – prelucrare după Tolstoi, 1914, *Flutur de noapte* – 1915, *Tendresse* – 1921, unele dintre ele reluate după ani) n-a ocolit repertoriul original: a jucat în *Manechinul sentimental*, de Ion Minulescu (1925), în *Papagalii*, de Constantin Rîuleț (1928), în *Cruciada copiilor*, de Lucian Blaga (1931)¹⁰, în *Maria din Mangop*, piesă istorică în versuri de Mircea Dem. Rădulescu, alături de G. Calboreanu în Ștefan cel Mare (1933), în *Licuricii*, de Tudor Mușatescu (1936) etc.

În cea de-a doua parte a carierei sale, în cadrul Teatrului Național, Marioara Voiculescu a atacat cu aceeași dăruire și bucurie mărturisită pentru actul creației artistice marile roluri din teatrul modern: Shaw (*Maior Barbara* – 1929), Wilde (*Evantaiul lady-ei Windermere* – 1931), Avery (*Casa Harvey* – 1936, alături de George Vraca și Elvira Godeanu), Ibsen (*Strigoii* – 1943, cu Mihai Popescu, apoi cu Emil Botta în Oswald) etc., înregistrînd succese pe care chiar numai inserarea numelui ei în distribuție le garanta. Avea fără îndoială o inteligență profundă în redarea pasiunii. O mare căldură comunicativă. Și nimeni nu calcula mai exact sensul, intensitatea, durata unui efect.

Dar iată că timpul nu lucra pentru ea. A te lăsa complet îmbibat de personaj¹¹, a juca deci ca în transă¹², reducînd pînă la dispariție autocontrolul în procesul interpretării, în sensul unei excesive cheltuieli « la vedere », începea să nu mai fie oportun; etalarea nereținută, voluptoasă a suferinței, pe care nu orice personaj o cere, înclăștarea mușchilor feței, țipetele răscolitoare, gesturile de leoaică, nota apăsată de exaltare, uneori inocentă și perversă în același timp, nu mai ating, ba chiar jenează. Arta tragediei Voiculescu e pusă, în 1938, sub semnul caducității de Mihail Sebastian, a cărui nevoie de discreție, de sobrietate, e violentată. Într-o foarte frumoasă analiză, pe care i-o inspiră reprezentarea piesei *Actrița*, de Roland Schacht, Sebastian distinge două stiluri de interpretare actricească diametral

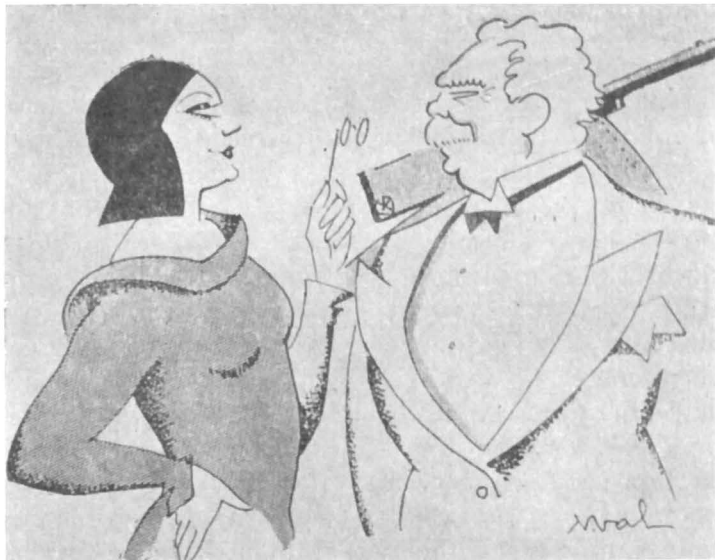


Fig. 3 – Scenă din *Maior Barbara* (G. B. Shaw); Marioara Voiculescu, R. Bulfinski.

⁹ A. Dominic, în *Mișcarea literară*, 1925, 31 ianuarie, p. 2.

¹⁰ În 1926 Marioara Voiculescu se gîdea cu interes la rolul Alta, din *Act venețian*, de Camil Petrescu; dar piesa s-a reprezentat în 1931 cu Dida Solomon-Callimachi, într-un spectacol comun, o dată cu *Cruciada copiilor*, de L. Blaga.

¹¹ Tehnică pe care o preconiza Marioara Voiculescu; a se vedea cum își pregătește un rol, în *Rampa*, 1926, 16

septembrie (*Arald*, O convorbire cu d-na Marioara Voiculescu).

¹² « ...toți mușchii se crispează... sînt de piatră! Am în clipele acelea o forță uriașă, ale cărei urme le las sub formă de vinătăi pe brațele partenerilor mei. O dată ieșită din scenă redevin o femeie slabă ca toate semenele mele. Este un caz aproape patologic!... » (*Ibidem*).

opuse. Dincolo de persoanele celor două exponențe, el critică mai ales promovarea, recomandarea, implicit conținută în spectacol, a unui stiluri, a celui ostentativ, patetic declamator, ca fiind singurul valabil. Pentru caracterul ei de diagnostic referitor la o atitudine din păcate solid ancorată în teatru, care suspectează simplitatea socotind-o neapărat dovada unei lipse de mijloace și care oprește în loc, în formule și rețete, evoluția artei scenice, vom reproduce pagina de critică a lui Sebastian:

« . . . este în acest spectacol un moment care definește un întreg stil teatral. E o adevărată scenă documentară. Ea indică în același timp și o concepție de regie și o tehnică actricească și o mentalitate de public. În puține cuvinte, iată despre ce e vorba. O mare actriță are o fiică tânără, pe care, în parte din iubire, în parte din gelozie, voiește s-o împiedice a deveni și ea la rîndul ei actriță. Tânăra fată, pentru a obține consimțămîntul refuzat, o imploră pe mama ei s-o asculte cum recită un monolog dintr-o piesă de Knut Hamsun, pentru a-și da seama dacă are sau nu talent. Dacă da, va face teatru; dacă nu, va renunța. Mama acceptă (mai ales că monologul acesta a fost pe vremuri unul din marile ei triumfuri personale), iar fata recită monologul. « Nu e rău » spune marea actriță, după ce și-a ascultat ca la un examen fiica. « Nu e rău, dar acuma ascultă-mă cum spun eu același monolog și vei înțelege ce înseamnă o actriță ». Zis și făcut. Mama recită la rîndul ei lungă tiradă, dar cu așa de mare artă încît fiica izbucnește în plîns, copleșită de emoție și cade la picioarele mamei actrițe, exclamînd: « da, mamă, acum văd bine că nu am talent ». Cortina cade și cu aceasta se termină actul al doilea. Ce se întîmplă mai tîrziu nu are nici o importanță. Dar mica scenă pe care v-am povestit-o este în schimb plină de tîlc. Fără voia autorului, fără voia regizorului și poate chiar fără voia interpretelor, ea ne prezintă două maniere de a înțelege teatrul și școate din confruntarea lor o concluzie care valorează cît un simbol.

Pe actrița-mamă o joacă d-na Marioara Voiculescu. Pe fiica ei, o joacă d-ra Marietta Deculescu. Amîndouă spun același text, dar într-un fel așa de diferit încît cuvintele — deși sînt aceleași cuvinte — își pierd sensul, se modifică, devin absolut altceva. Nu este numai distanța dintre două temperamente dramatice deosebite, este prăpastia dintre două limbi străine. S-ar zice că cele două interprete vorbeau nu numai cu alte accente, dar cu alt vocabular, cu altă sintaxă. Textul în sine este lipsit de interes. E un adevărat « monolog de examen », în care gradațiile de ton se acumulează ca gamele în exercițiile de pian. Nici nu se poate visa ceva mai declamator și mai teatral (. . .).

D-ra Deculescu joacă întreaga scenă cu o mare simplitate, aproape fără gesturi, fără ridicări de voce, fără lacrimi. Acolo unde textul este cu totul melodramatic (« Miserabile ! Miserabile ! »), nu știu ce intensitate intimă de emoție îi permite acestei tinere interprete să evite strigătul. Totul este spus de la început pînă la sfîrșit cu o sinceritate convinsă și convingătoare. Nimic exterior, nimic apăsător, nimic excesiv.

Da, dar « asta nu este teatru ». Nu așa se joacă teatru. D-ra Marietta Deculescu se înșală. Sinceritatea jocului său este o eroare. Adevărul emoției sale este inutil. I-o spune autorul, i-o spune regizorul, i-o spune partenera și i-o spune, în sfîrșit, publicul. Dacă d-ra Deculescu vrea să afle cum se joacă teatru, atunci să ia aminte de la d-na Voiculescu. Va învăța de la d-sa cum să plîngă, cum să strige, cum să se bată cu pumnii în piept, cum să desfacă mari brațele, cum să se despletească și cum să se lamenteze. Lecția este completă. Într-adevăr, cînd îi vine rîndul mamei actrițe de a repeta tirada, d-na Voiculescu se instalează într-un fotoliu, începe să-și frîngă mîinile, să-și crispeze figura, să-și închidă ochii, să-și umfle toracele. După această preliminară « punere în nervi », monologul este declamat patetic, într-o adevărată explozie vocală, cu gîfiieli, suspine și țipete, ce ridică brusc textul cu cinci tonuri mai sus de portativul său normal.

« Asta da, teatru ! » pare să zică cu satisfacție toată lumea, de la directorul de scenă pînă la ultimul spectator. Căci, într-adevăr, ce e absurd în această scenă este caracterul ei demonstrativ. Ni se oferă două versiuni actoricești ale aceluiași moment dramatic și sîntem invitați să dezaprobăm jocul simplu și natural al primei actrițe pentru a aproba furtunos jocul fals, exagerat și factice al celei de-a doua. Este o întreagă mentalitate de teatru în această experiență, un întreg program, o întreagă școală în această exhibiție. Se înțelege, nu-i vom face

nici o vină d-nei Voiculescu. D-sa e o comediană cu prea bogate resurse pentru ca un singur rol să ne dea dreptul de a emite judecăți globale. Nu interpretarea d-sale ni s-a părut regretabilă în cadrul piesei de care vorbim, ci sensul reprezentativ pe care această interpretare îl capătă. Era mai mult și mai grav decât o compoziție bună sau rea: era o recomandare, un exemplu, un stil oficial. Jocul d-nei Voiculescu nu angaja numai talentul d-sale ci punea în cauză o concepție de teatru. Din excesele unui temperament de tragediană făcea o lege de scenă. Această lege promovează poncifele de joc, artificiiile de gest și voce, pentru a discuti glasul timid — și care se aude, la teatru, din ce în ce mai rar — al sensibilității adevărate»¹⁸.

¹⁸ Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, București, 1969, p. 166—168 (după *Viața Românească*, XXX, nr. 6, iunie 1938).

MIRCEA MANCAȘ

Puțini oameni de teatru ar fi putut aduce mărturia unei activități atât de multilaterale, ample și fructuoase, dăruită cu generozitate și devotament scenei naționale, ca Ștefan Braborescu, artist al poporului. Poet care a debutat cu versuri de un lirism senin și delicat în volumul *Raze de lună* în anii tinereții, participant la cenaclul revistei ieșene *Gîndul nostru* și apoi colaborator constant al publicației clujene *Hyperion*, cel care a transpus în versuri fin cizelate poemele lui José Maria de Heredia a fost o autentică personalitate culturală: actor, a ilustrat Teatrul Național peste șase decenii; director de scenă de aleasă ținută intelectuală; eminent profesor și pedagog; și, mai presus de toate, un spirit de o excepțională probitate în artă și în viață — model de umanitate în mijlocul colegilor și prietenilor săi.

Destinat carierei militare în tinerețe, Braborescu o părăsește curînd pentru a urma cursurile Facultății de drept și ale Conservatorului din București, al cărui absolvent e în anul 1914. De aci înainte, calea artistului e deschisă: angajat în același an ca actor al Teatrului Național din Craiova, trei ani mai tîrziu caldă primire făcută la Teatrul Național din Iași, cu ocazia unui turneu, îl hotărăște să rămînă în vechiul centru cultural al Moldovei. Iar în 1924, răspunzînd apelului înflăcărat al lui Zaharia Bârsan, directorul și primul organizator al Teatrului Național din Cluj, descinde — în fruntea unui grup de actori ieșeni — în capitala Transilvaniei, la teatrul pe care îl va sluji cu devoțiune pînă în ultimii ani ai vieții.

Opțiunea pentru teatru, între vocația pentru literatură și aceea pentru scenă — la baza căroră era același fond de sensibilitate artistică —, a fost determinată de dorința și convingerea valorificării frumuseților poetice prin imaginea concretă a spectacolului teatral.

Palmaresul creațiilor lui Ștefan Braborescu cuprinde peste 300 de roluri jucate, precum și 60 de piese puse în scenă cu o rară intuiție artistică și o inteligență critică necontestată. Nu lipsesc din « charta » marilor succese: Sofocle cu *Electra*, Shakespeare cu *Hamlet* (în traducere proprie, de o remarcabilă calitate literară, el interpretînd rolul principal la Iași, în 1922) și *Regele Lear*; nici Ibsen cu *Nora* (Dr. Rank), *Constructorul Solness* și *Strigoii* (Oswald) nici G. B. Shaw cu *Pygmalion* (Higgins), *Candide* (Marchbanks) sau *Medicul în dilemă* (Loris). E prezent turburătorul Dostoievski cu *Idiotul*, Tolstoi cu *Învierea* și *Puterea întunericului* sau Gorki cu *Azîlul de noapte* (în care, rînd pe rînd, interpretul aduce o dublă creație în *Satin* și *Actorul*). Din genurile cele mai diferite și în stilurile celor mai expresive curente din literatura dramatică, actorul își alege repertoriul, eroii, oamenii pe care-i transpune în scenă cu strălucire, autenticitate și adevăr. De la Molière și Goldoni la Dumas-fiul (Armand din *Dama cu camelii*) și Théodore de Banville (*Gringoire*); de la tragedia romantică a lui Schiller (*Intrigă și iubire*, *Hoții*) la neoromanticii Jean Richepin sau Edmond Rostand, îmbrățișînd în egală măsură melodrama (D'Ennery și Cormon) și comedia muzicală (*Heidelbergul de-altădată*), inepuizabilul talent al interpretului reali-

zează creații scenice greu egalate, întotdeauna apreciate și admirate. Un deosebit succes a înregistrat în drama pirandeliană (*Șase personaje în căutarea unui autor*, și *Henric al IV-lea*), în care fluida și inconsistentă, incerta identitate a personajelor îi ofereau prilejul unei adânci interpretări psihologice; ca și în teatrul lui Shaw, în care paradoxul, anacronismul și satira demitizantă găseau în Braborescu un interpret de valoare. În fine, Mișkin (Cluj, 1931) a fost în concepția actorului un model de sondaj psihologic, interiorizare și dezvăluire a fondului omenesc al credinței nezdruincinate într-o lume superioară.

Pasionat de literatura dramatică română, Braborescu a fost unul dintre acei admirabili actori care – în perioada celor mai diverse tendințe ale teatrului dintre cele două războaie – au înțeles necesitatea afirmării dramaturgiei originale. Astfel, alături de *Fintina Blanduziei* (Horațiu, Gallus), *Răzvan și Vidra* (Tănase), *O noapte furtunoasă* (Rică Venturiano), *Apus de soare* și *Viforul* – au fost prezenți în repertoriul lui Ștefan Braborescu: Mihail Sorbul cu *Patima roșie* (Rudi), Tudor Mușatescu cu *Titanic-vals*, Mircea Ștefănescu cu *Maestrul*, *Acolo, departe...*, *Veste bună*, Zaharia Bârsan (Moș Amurg din *Trandafirii roșii*) și îndeosebi teatrul de inspirație mitologică-istorică și de adâncă psihologie al lui Lucian Blaga (*Meșterul Manole*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*). După 23 August, se înscriu în cariera artistică a lui Braborescu rolurile din noua dramaturgie română (*Cetatea de foc*, *Conștiința furată*) sau din teatrul sovietic (*Bătrînețe zbuciumată*, de Rachmanov), ca succese de prestigiu ale Teatrului Național din Cluj.

Stilul de creație al lui Ștefan Braborescu se caracterizează printr-un patos intelectual, în care actul lucid și critic se întâlnește cu dinamismul emoțional al expresiei. Actor de mare intelectualitate, Braborescu aducea în gest și cuvânt ideea încărcată de tensiune dramatică, dezvăluind frenetica combustie a creației, transpusă în limitele expresiei artistice. Elev în clasele comune de altădată ale lui C. I. Nottara și Aristizzei Romanescu și apoi al lui Petre Liciu – protagoniștii scenei românești de la sfârșitul secolului trecut –, Braborescu a reținut de la Nottara tonalitatea gravă și vibrantă ce subliniază gestul, de la Aristizza sonoritatea fin nuanțată de o perfectă dicțiune concordantă cu actul dramatic, luciditatea și mobilitatea intelectuală de la Petre Liciu.

În acest final de evocare, nu putem trece cu vederea rolul profesorului și al pedagogului în anii culturii populare. Rechemat la catedră după 23 August – fusese pensionat prematur și nemeritat în anul 1938 – Braborescu a fost numit rector al Institutului de teatru din Timișoara (1949) și apoi al Institutului de teatru din Cluj (1951), unde a funcționat pînă în 1954, data transferării secției maghiare la Tg. Mureș, și a secției române la București. În acest interval restrîns actorul și-a regăsit pasiunea de creator al scenei din anii tinereții și chemarea de îndrumător al tinerelor generații în teatru, în condițiile afirmării artei și culturii socialiste. Cu un sever și adînc simț al datoriei, cu un tact pedagogic remarcabil, cu un devotament puțin comun, bătrînul maestru a reușit să realizeze o adevărată comuniune spirituală între studenți, într-un climat de emulație viguroasă, cu admirabile rezultate pe linie artistică. În acești ani, noi, colegii lui, l-am simțit ca pe un mare prieten, ca pe un autentic exponent al teatrului nostru de azi.

Cu Braborescu a dispărut un valoros reprezentant al teatrului românesc, format la școala pleiadei de străluciți actori de la sfârșitul secolului trecut și începutul veacului nostru, care a înnobilat scena națională în perioada dintre cele două războaie și și-a continuat activitatea-i creatoare în anii înfloririi culturii socialiste în țara noastră.

DESPRE ÎNCEPUTURILE CINEMATOGRAFULUI ÎN ORAȘUL CRAIOVA (1896–1914)

Printre marile orașe ale țării care, alături de București, s-au grăbit să prezinte locuitorilor lor invenția fraților Lumière, se numără și fosta reședință a banilor olteni — Craiova —, unde, în ziua de duminică 16 iunie 1896, poposește pentru prima dată, în aer liber, cinematograful. Evenimentul va fi consemnat de un gazetar al timpului, într-un stil bombastic, nu foarte îndepărtat de cel al celebrului său confrate bucureștean, Claymoor; « În Grădina Bibescu, luminată cu globuri și becuri electrice (...) aierul e plăcut, murmurul frunzelor delicios, răcoarea divină. Muzica regimentului I-iu transportă, iar spuză dulce aurie a luminii electrice încintă pe cei ce se duc câteva ore să uite de oboșele zilei și de nemulțumirile vieții. Duminecă mai ales foarte multă lume a vizitat Parcul Bibescu cu ocaziunea serbării *cinematografică-muzicală-electrică* (subl. ziarului) patronată de primărie. Această ingenioasă invențiune ce se vede pentru întâia oară la Craiova, deși imperfectă a plăcut mult, iar beneficiul a fost foarte frumos »¹.

Dar, deși a obținut la Craiova același succes ca și la București, cinematograful nu s-a putut impune pe atunci. În cursul lunilor iunie și iulie 1896² au mai avut loc sporadic asemenea manifestări, însă după epuizarea unei curiozități de moment, receptivitatea față de noua formă de spectacol a scăzut considerabil.

¹ *Voința Craiovei*, 18 iunie 1896.

² Ziarul *Curierul Olteniei*, din 7 iulie 1896, în cuprinsul unui foileton intitulat *Scandal la Grădina Bibescu* menționează că « (...) atit Simbătă (30 iunie) cit și Duminică (1 iulie) se știe că au fost în Grădina Bibescu două reprezentații de cinematografie (...) ».

³ În favoarea acestei ipoteze pledează și amintirile unui martor ocular, criticul de artă V. G. Paleolog, care, într-o convorbire avută la Craiova, referitoare la trecutul cinema-

E foarte posibil ca cel ce a adus primul cinematograful la Craiova să fi fost chiar Ipcar, antreprenorul electricității din oraș³ și coordonatorul citatei serbări « cinematografică-muzicală-electrică ». Acestuia îi urmează, după o perioadă de relativă stagnare a interesului pentru cinema, purtătorul unui nume cu rezonanță anglo-saxonă — John H. Bughan —, care, prin intermediul unui impresar local, exploatează prin anii 1901, 1902, în plin centrul orașului, pe Calea Unirii nr. 42, — « muto-scopul american »⁴.

★

La data de 10 noiembrie 1903, Fr. Oeser (probabil aceeași persoană care va poposi în 1905 cu aparatul de proiecție la București)⁵ solicită supremei autorități culturale în materie de spectacole din Craiova, respectiv direcției Teatrului Național, o « autorizație pentru a da reprezentații cu cinematograful în localul salonului Imperial »⁶. (Sala « Imperial » era situată alături de fosta școală muzicală Cornetti, aproximativ lângă sediul de astăzi al filialei Uniunii artiștilor plastici de pe strada Mihail Kogălniceanu). Proiecțiile lui Oeser marchează deschiderea unei noi etape în evoluția manifestărilor cinematografice craiovene; de acum încolo, o serie întreagă de cinematografiști nu vor întârzia să-și prezinte filmele la « Imperial » sau

tografului în Oltenia, ne-a relatat că cel dintâi aparat cinematografic văzut în copilărie, aparținea lui Ipcar.

⁴ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 35/1901, f. 12.

⁵ Cf. Ion Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, București, 1965, p. 9.

⁶ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Teatrul Național, dos. nr. 2/1900, f. 26.

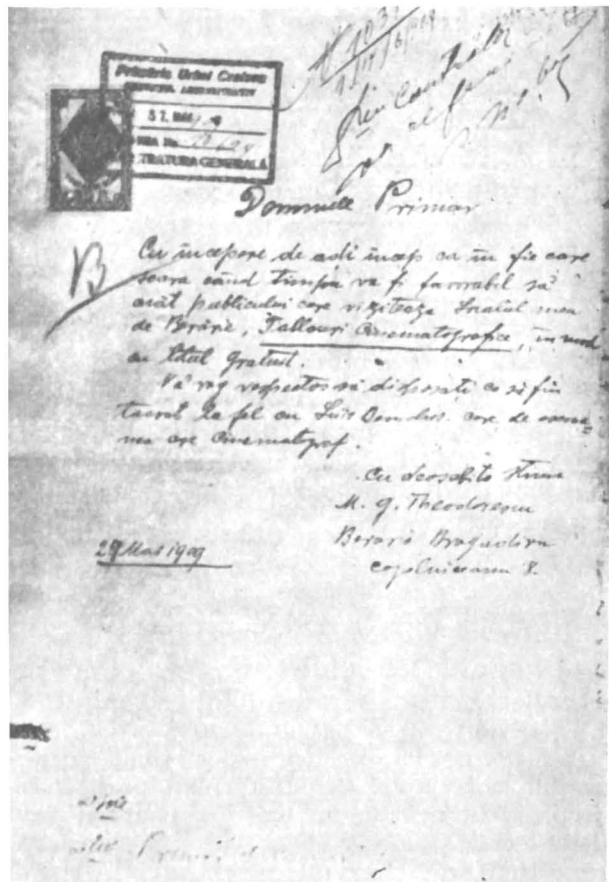


Fig. 1 — Cererea din 31 mai 1909, prin care antreprenorul M. G. Theodorescu solicită fixarea unei taxe pentru cinematograf. Reprodusă după originalul aflat în Arhivele Statului, Filiala Dolj, Fond Primărie, dos. nr. 13/1509.

în alte părți. În cele ce urmează vom urmări doar câteva din momentele mai semnificative ale acestui flux devenit continuu.

Astfel, în anul 1904 se face remarcată inițiativa unui intelectual, ziaristul Constantin Iovipale, care, într-o cerere adresată primăriei afirmă că « în combinație cu alți citiva tineri din localitate am adus la grădina Andronescu un aparat de cinematografie cu care urmează să se dea câteva reprezentații în numita grădină »⁷. Nici un alt document de arhivă sau informație de presă nu vine să completeze însă această petiție. A funcționat oare efectiv aparatul menționat? Au continuat entuziaștii tineri să meargă pe drumul pe care abia pășiseră? Se pare că nu; atunci, din motive pe care nu le cunoaștem, totul a rămas în stadiul bunelor intenții, Iovipale revenind abia peste opt ani la pasiunea din tinerețe, când se va ocupa, în preajma primului război mondial, de distribuirea unor filme artistice printre care și *Independența României* a lui Grigore Brezeanu.

Din 1905—1906, Craiova cunoaște o adevărată înflorire a reprezentațiilor cinematografice. Sensibile schimbări se produc în privința locurilor de

proiecție a filmelor, care sînt rulate din ce în ce mai mult în afara unor săli destinate exclusiv spectacolelor și în special în restaurante, berării, cafenele. Fără a fi tipic local, acest fenomen se remarcă în capitala Olteniei printr-o deosebită amploare. Singur sau (de cele mai multe ori) asociat cu diverse divertismente preponderent muzicale, cinematograful de local era foarte apreciat de către consumatorii produselor culinare și ai distracțiilor de tot soiul.

« Subsemnatul, antreprenor al localului de berărie Bazilescu (...), pentru delectarea publicului craiovean am adus o trupă care cîntă și joacă, compusă din 3 (trei) persoane, aceștia pînă la 9 corent, avînd și cinematograf în același local (...) »⁸, scrie primăriei, la data de 2 septembrie 1906, Nae Șenchea. Acesta va deveni ulterior unul din cei mai energici și mai destoinici propagatori ai cinematografului în Oltenia, desfășurîndu-și activitatea timp de aproape două decenii, la început la Craiova iar apoi la Turnu-Severin. Și alți antreprenori, ca de pildă M. Sturm, care dorește « a da o serie de reprezentațiuni de cinematograf în localul berăriei Azuga situat în strada Unirii (...) »⁹, N. G. Theodorescu, care va prezenta la berăria



Fig. 2 — Afîșul reprezentației intitulate *Glorificarea armatei române*, susținută de Al. Calmuțchi la data de 3 ianuarie 1909, în sala « Imperial ». Reprodus după exemplarul aflat în Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 13/1909.

⁷ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 100/1904, f. 31.

⁸ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos.

nr. 34/1906, f. 241.

⁹ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 13/1909, f. 22.

Bragadiru din strada M. Kogălniceanu nr. 8, « în fiecare seară cînd timpul va fi favorabil (...) », tablouri cinematografice în mod cu totul gratuit »¹⁰, vor utiliza filmul în scopuri similare celor ale lui Nae Șenchea. Epoca cinematografului de local se va prelungi la Craiova pînă în preajma primului război mondial, asemenea aparate continuînd să funcționeze, la un moment dat, concomitent cu cele din sălile destinate exclusiv proiecțiilor.

Prin anii 1907—1908, filmul începe să intre în mod curent în atenția presei. « De vânzare chiar de acum un perfect aparat de cinematograf sistemul cel mai nou Gaumont cu 4 000 m tablouri din cele mai frumoase. Doritorii se vor adresa D-lui Imbre Böhm, Craiova, strada Unirii »¹¹, insera în coloanele sale un răspîndit ziar craiovean. Numitul proprietar deținea un restaurant-cafenea, aflat la concurență cu binecunoscuta Minerva, ale cărei preocupări cinematografice diriguie de antreprenorul L. Böhmchis au fost întotdeauna susținute. « În fiecare seară în grădina Minerva cinematograf și orchestră națională sub conducerea simpaticului violonist Buică »¹² sau « În grădina Minerva, în fiecare seară reprezentațiuni cinematografice cu cele mai frumoase tablouri și vederi din lumea întreagă »¹³ informează două reclame apărute în presă.

★

Către sfîrșitul primului deceniu se fac simțite la Craiova cele dintîi tentative de « independență » cinematografică, primele încercări de depășire a stadiului cinematografului de local. În acest sens poate fi apreciată și intenția doamnei E. Braun (văduva proprietarului unei vestite panorame ce a existat ani de-a rîndul în capitala Olteniei, pătrunzînd chiar temeinic în limbajul cotidian al orășenilor, care, pentru a defini un lucru caraghios, împetristat ori excesiv de gălăgios, obișnuiau să spună că-i « ca la Braun ») de a « deschide un cinematograf pe locul viran din fața Palatului Justiției »¹⁴. Serviciul tehnic al primăriei a pus o apostilă favorabilă pe cererea (înregistrată la 13 ianuarie 1909), aprobînd deschiderea cinematografului « cu condiția ca doamna petiționară să ia toate măsurile pentru a nu se întîmpla vreun incendiu, a nu da ocazii de nemulțumiri pentru public, la scandaluri și a plăti taxe comunale cîte 5 lei pe fiecare zi de reprezentație »¹⁵.

În aceeași lună a aceluiași an, un operator întreprinzător pe nume Gh. Calmuțchi prezintă — după cum atestă amănunțitul afiș ce ni s-a păstrat —, un program mixt intitulat « Glorificarea armatei române » și alcătuit atît din « intere-

sante scene de proiecțiuni în care se vor vedea eroii din timpul campaniei 1877—78 (...) » (proiecțiuni evident statice), cit și din « reprezentațiuni de cinematograf cu subiecte noi și foarte interesante »¹⁶, care probabil că nu mai aveau nimic comun cu « Glorificarea armatei române ».

★

Primele săli destinate exclusiv rulărilor de filme (săli amenajate din foste berării), vor fi la Craiova, la începutul celui de-al doilea deceniu, « Special » și « Apollo ». Ultima a dăinuit renovată, transformată și modernizată pînă în vara anului 1971. « La cinematograful « Special » din strada Unirii lingă librăria Socec se pot vedea cele mai frumoase tablouri, lucrări uimitoare ale celor mai mari case cinematografice din lume. Neobositul conducător al acestui cinematograf, Dl. Ștefan Erdelly a împlinit toate cerințele pentru a putea prezenta sala și aparatul în condițiuni ireproșabile. În orașul nostru pînă la cinematografului « Special » este singura unde se perindă tablourile cele mai frumoase, mai distractive și mai utile »¹⁷. La rîndul său, cinematograful « Apollo » își inaugurează activitatea la data de 8 noiembrie 1912 « sub conducerea antreprenorului Mitică Georgescu, în strada Unirii nr. 46, proprietatea D-lui I. Pleșea »¹⁸.

În același an în care deschide un cinematograf propriu, bogatul proprietar I. M. Pleșea (care ulterior își va occidentaliza numele devenind Plessia) organizează prima proiecție craioveană a filmului *Independența României*, ce va rula timp de 12 zile, între 14 și 25 octombrie 1912, în sala « Belle Vue »¹⁹. (În această din urmă sală, una din cele mai bune din Craiova, situată cam în spatele actualului Centru de sociologie al Academiei de Științe Sociale și Politice, în afară de proiecții cinematografice mai aveau loc în mod curent și serbări, spectacole teatrale, muzicale etc.). Filmul *Independența României* s-a bucurat la Craiova de o deosebită apreciere, reluat fiind și în cursul anului următor. Astfel, la data de 26 ianuarie 1913, ziaristul Constantin Iovipale « cere a i se închiria sala Teatrului Național pentru mai multe zile din lunile martie sau aprilie spre a da reprezentații cinematografice cu filmul *Independența României* »²⁰. De asemenea, stimulată probabil de succesul anterior, « Agenția teatrală Ioniță Pleșea Craiova » răspunde la data de 6 martie 1913 Direcției Teatrului Național « că acceptă condițiunile comunicate de lei 80 pe zi pentru închirierea sălii cu filmul *Independența* »²¹.

Cercetînd registrele de intrare-ieșire ale Teatrului Național din Craiova din perioada 1912—1914, descoperim și alte nume de cinematografiști neprofesioniști, interesați de distribuirea filmelor. De

¹⁰ Idem., f. 31.

¹¹ *Curierul Olteniei*, 5 septembrie 1907.

¹² *Doljul*, 14 mai 1908 și urm.

¹³ *Curierul Olteniei*, 18 mai 1909 și urm.

¹⁴ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 13/1909, f. 45.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 13/1909, f. 85.

¹⁷ *Curierul Olteniei*, 9 septembrie 1912.

¹⁸ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Teatrul Național, dos. nr. 25/1912, f. 19.

¹⁹ Idem.

²⁰ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Teatrul Național, dos. nr. 5/1912, f. 24. (La data de 8 martie 1913 i se comunică solicitantului « că se acceptă zilele de 21—28 aprilie a.c. »).

²¹ Idem., f. 26.

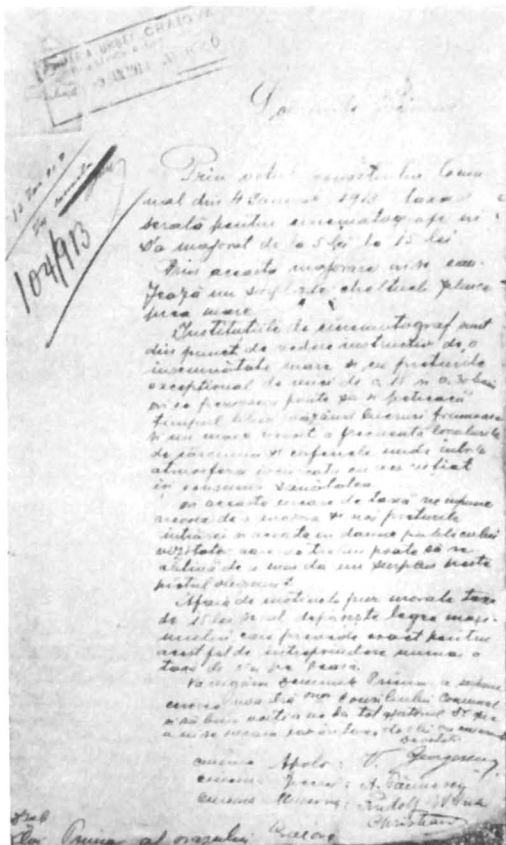


Fig. 3 – Petiția din 9 ianuarie 1913 adresată primăriei, în care antreprenorii cinematografelor din Craiova protestează împotriva majorării taxelor pe spectacol. Reprodusă după originalul aflat în Arhivele Statului, Filiala Dolj, Fond Primărie, dos. nr. 104/1913.

pildă, actorul Romald Bulfinski, la data de 15 februarie 1912, împreună cu un asociat, H. Marcu, « comunică că de azi încep reprezentațiile de cinema în sala « Armonia » fostă « Imperial »²², iar profesorul Jean Fortunescu, la 18 aprilie 1912, « cere sala Teatrului spre a organiza reprezentații de cinematograf, oferind o chirie de lei 1 200 lunar »²³. Ultimul revine la 26 februarie 1913, cînd solicită « a i se închiria sala Teatrului cu începere de la închiderea stagiunii pînă la deschiderea stagiunii viitoare pentru a da reprezentații de cinematograf »²⁴. Acum funcționau în Craiova trei cinematografe cu program permanent: « Special », « Apollo », « Minerva », cărora către sfîrșitul anului li se adaugă și un al patrulea, denumit « Lux ». Alături de aceste cinematografe, se mai proiectau filme în diverse alte săli sau chiar în « străzile laterale »²⁵ ale orașului.

★

Ceea ce apare însă cu osebire interesant în 1913 pentru evoluția generală a fenomenului cinematografic din capitala Olteniei, e neîndoios eveni-

mentul turnării filmului artistic *Cetatea Neamțului*. Scriitorului Emil Gârleanu, directorul Teatrului Național din Craiova, îi revine meritul principal în realizarea peliculei. În afara contribuției aduse la redactarea scenariului, scris împreună cu Corneliu Moldovanu după piesa omonimă a lui Vasile Alecsandri, Gârleanu a mai desfășurat și o importantă activitate organizatorică, în măsură să-l confirme totodată ca regizor.

La data de 8 iunie 1913, serviciul administrativ al prefecturii județului Dolj înregistrează următoarea cerere, semnată de directorul Teatrului Național: « Domnule Prefect, Convenind cu casa de filme « Leon Popescu » din București să executăm un film cinematografic, istoric și cultural (subl. lui Gârleanu), am ales *Cetatea Neamțului* după piesa lui Vasile Alecsandri. Avînd nevoie de o mare figurație, pe lângă artiștii Teatrului Național, Cu onoare vă rugăm să binevoiți a ordona Autorităților din Comunele Leamna-Bucovăț, să ne pue la dispoziție pentru zilele de sîmbătă și duminică corent, numărul de unelte, de vite și care trebui-

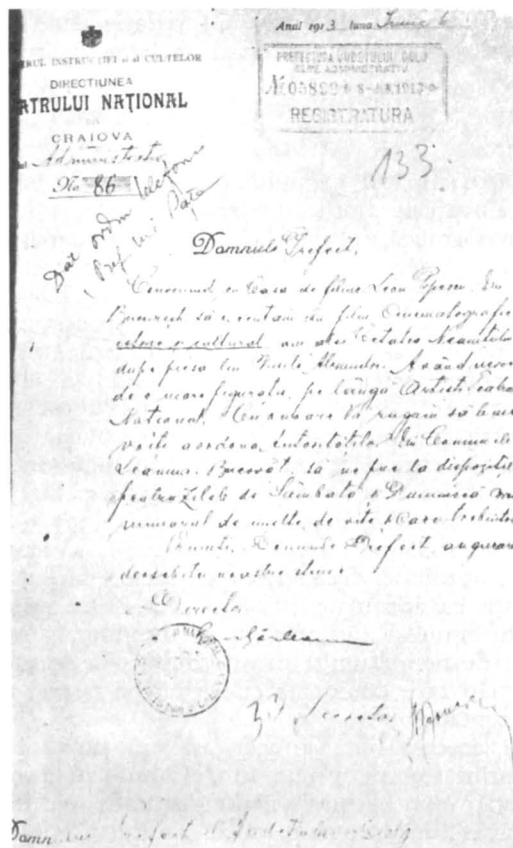


Fig. 4 – Adresa din 6 iunie 1913 a Teatrului Național din Craiova, semnată de Emil Gârleanu, în care se cere sprijinul prefecturii pentru realizarea filmului *Cetatea Neamțului*. Reprodusă după originalul aflat în Arhivele Statului, Filiala Dolj, Fond Prefectură, dos. nr. 10/1913.

se dau reprezentații de cinema cum e informat Teatrul », se spunea într-o adresă a Teatrului Național din 23 iunie 1912, ceea ce atestă existența în această epocă a unor forme întirziate de cinematograf ambulant (Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Teatrul Național, dos. nr. 5/1912, f. 17).

²² Idem, f. 17.

²³ Idem, f. 18.

²⁴ Idem, f. 25.

²⁵ « Domnului Prefect al poliției locale să dea ordin subalternilor săi pentru a raporta dacă prin străzile laterale

toare. Primiți, Domnule Prefect, asigurarea deosebitei noastre stime »²⁶.

Registrele Teatrului Național vin să completeze această primă informație, furnizându-ne, într-un grup de șase ieșiri (două din 6 iunie și patru din 15 iunie 1913), detalii precise asupra efectivului mobil și imobil necesar figurației, asupra furnizorilor și zilelor de filmare, astfel:

86 iunie 6 — retranscrierea fidelă a celei de-a doua fraze din cererea lui Gârleanu către prefectură.

87 iunie 6 — « Domnului Comandant al Corpului I de Armată i se cere a ne pune la dispoziție un escadron călăraș și un ofițer a reprezentă armata călăreață. Da ».

92 iunie 15 — « Comandant al Regim. I Călărași la nr. 413/913 a ne trimite 40 soldați la Bucovăț pentru 16 și 17 iunie a.c. necesari filmului *Cetatea Neamțului* ».

93 iunie 15 — « Comandant al Regim. I Dolj a ne trimite 40 soldați cu cisme, ținută de serviciu, 5 corturi și unul din D-nii ofițeri la com. Bucovăț ».

94 iunie 15 — « Comandant al Regim. I Artilerie a ne trimite 4 tunuri cu câte 2 cai și servanți ».

95 iunie 15 — « Comandant al Șc. Militare idem 40 puști cu cocoș »²⁷.

Piesa lui Alecsandri se afla de mult în repertoriul teatrului și faptul explică de ce Leon Popescu se adresase lui Gârleanu pentru realizarea filmului respectiv. Dar oare cîți dintre cei cărora li se ceruse sprijinul pentru film au răspuns la apelul lui Gârleanu? Trebuie să menționăm cu acest prilej că procesul unor atari solicitări era curent. Cu doi ani înainte, la data de 1 septembrie 1911, Emil Gârleanu se adresase cu o cerere similară primăriei: « Dorind ca-n zilele de 17 și 18 sept. să joc la parc piesa *Cetatea Neamțului* de Vasile Alecsandri pentru sporirea fondului de pensii al acestui Teatru ca și pentru reparațiile cu totul trebuitoare vă rog să îngăduiți (...) unui număr cît mai mare de soldați din corpul pompierilor orașului să ia parte la figurația acelei piese în zilele arătate mai sus cît și în cele cinci zile precedente la repetiție »²⁸. La toate acestea, Corp I de armată Serv. de stat major a comunicat că « trupele de garnizoană sînt la manevre pînă la 20 sept., de aceea nu poate trimite soldați pentru *Cetatea Neamțului* în 17 și 18 »²⁹.

Din păcate, dispariția filmului, precum și puținătatea materialului documentar existent nu ne permit decît să formulăm întrebarea de mai sus, neputîndu-ne pronunța nici asupra problemei locului (sau locurilor) filmărilor. În afara Bucovățului,

— citat exclusiv în toate adresele către armată —, surse memorialistice indică și parcul Bibescu, cu « Cetatea » sa, drept loc de filmare. Dar, după cum am văzut, în Parcul Bibescu s-a jucat, în aer liber piesa de teatru *Cetatea Neamțului* (spectacolul s-a desfășurat probabil chiar fără concursul pompierilor, întrucît mai fusese pînă atunci amînat o dată), așa că nu este exclusă posibilitatea unei confuzii, după o jumătate de secol.

Preocupările cinematografice ale lui Emil Gârleanu nu s-au redus însă la munca depusă cu ocazia turnării *Cetății Neamțului*. În perioada directoratului lui, Teatrul Național a exercitat un permanent control asupra bunului mers al cinematografeleor craiovene. Conținutul filmelor difuzate pe « piață » nu-l putea lăsa indiferent pe Gârleanu. « Avem onoare a vă răspunde că în repetate rînduri am pus la cunoștință antreprenorilor de cinematografe să nu mai aducă filme imorale și în caz de a se mai repeta pe viitor vom lua măsurile cele mai energice în această privință (...) »³⁰, scrie el primăriei la data de 17 noiembrie 1913. De asemenea, directorul s-a îngrijit de amenajarea unui cinematograf în însuși cadrul teatrului. « Ni s-a comunicat știrea că domnul Gârleanu, directorul Teatrului nostru Național a luat dispozițiunea ca în grădinița și curtea teatrului să se facă o terasă de vară cu cinematograf (subl. ziarului) și alte distracțiuni. Măsura luată de domnul Gârleanu e foarte bună mai ales avîndu-se în vedere că această terasă va fi în centrul orașului, așa că credem că va trebui să fie pusă la licitație și nu dată prin simpla învoială la vreun favorit al regimului »³¹. Licităția a fost într-adevăr organizată și a fost cîștigată de profesorul Jean Fortunescu, viitorul director al prestigioasei reviste *Arhivele Olteniei*.



Fig. 5 — Coperta interioară a cărții *De la fotografie la cinematograf* de Marin Demetrescu. Reprodusă după exemplarul aflat la B.A.R.S.R.

★

În 1914 numărul cinematografeleor craiovene se va ridica la 5 (« Modern », « Apollo », « Special », « Lux » și « Circ »), cifră care, cu mici variații conjuncturale, va rămîne pînă astăzi aceeași. Un

²⁶ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Prefectură, dos. nr. 10/1910, f. 133.

²⁷ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Teatrul Național, dos. nr. 9/1913—1914, f. 19.

²⁸ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos.

nr. 92/1911, f. 38.

²⁹ Idem.

³⁰ Arhivele Statului, Filiala Dolj, fond Primărie, dos. nr. 104/1913, f. 13.

³¹ *Curierul Olteniei*, 21 ianuarie 1913.

amplu « regulament referitor la funcționarea sălilor de cinematografe » și un altul privitor la « afșajul la cinematografe »³² le vor dirija de acum încolo existența.

Încercînd a privi din perspectiva celei peste o jumătate de veac scurse, putem afirma însă că adevăratul eveniment al anului cinematografic 1914 l-a constituit nu citata normare a obligațiilor antreprenorilor de spectacole, ci mult mai modesta apariție a unei broșuri intitulată *De la fotografie la cinematograf*. Tipărite în luna iulie la « Ramuri », în colecția de popularizare a științei *Biblioteca Cosînzeana*, cele 76 de pagini semnate de Marin Demetrescu, profesor la liceul și gimnaziul militar din Craiova, alcătuiesc (împreună cu un număr de 15 schițe și fotografii) una din primele cărți românești despre film. În capitolul al doilea (« Cinematograful ») împărțit în 17 microparagrafe, autorul abordează curajos și foarte avansat în raport cu epoca, noțiuni ca « Filmul colorat » (« Și așa se face că, deocamdată, filmul se colorează de către mașini conduse de oameni îndemînateci. Deocamdată, căci mult timp nu va mai trece desigur și fotografia instantanee a culorilor va fi o muncă tot atît de lesnicioasă ca și fotografia obișnuită »; p. 58) și « Cinematograful vorbitor » (« Ce-i lipsește cinematografului pentru ca să ne dea iluzia completă a vieții? Vorba »; p. 59). Totodată el explică pentru uzul publicului larg, « ce este și ce poate

fi în viitor cinematograful », adică « același neprețuit mijloc de răspîndire al învățăturilor », în care « filmul istoric, patriotic, redeșteaptă clipele cele mai viteze din trecutul unui neam, filmul geografic adună vederi de pe tot pămîntul (...) » (p. 76).

Factorii de bază ai sintezei filmice — scenariul, actorii, operatorii, regizorul (« directorul de scenă principal », în terminologia lui Marin Demetrescu) — sînt la rîndul lor prezentați judicios cititorului, care poate afla printre altele că « noua invențiune a îndreptat talentul scriitorilor către un nou fel de piese de teatru, piesele de cinematograf, numite scenarii. Dramele și comedile cinematografice se deosebesc de adevăratele piese de teatru prin aceea că nu sînt scrise în întregime în formă de dialog, nu arată hotărît care sînt cuvintele pe care trebuie să le rostască fiecare personaj. Sînt niște scurte însemnări care povestesc în cuvinte puține dar cuprinzătoare subiectul » (p. 61).

Această valoroasă lucrare încheie oarecum o etapă, deosebit de vie și de promițătoare a evoluției fenomenului cinematografic în orașul Craiova. Din păcate, în anii imediat următori primului război mondial, arta a șaptea nu mai interesa decît pe prea puțini din intelectualii locali, de filme ocupîndu-se aproape în întregime oameni care nu vedeau în ele decît latura comercială.

OLTEEA VASILESCU

NOTE PENTRU ISTORIA TEATRULUI NAȚIONAL DIN CRAIOVA ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

Teatrul Național craiovean, instituție cu veche și recunoscută tradiție, traversează între cele două războaie mondiale poate cea mai grea perioadă din istoria sa modernă.

« Teatrul trece printr-o criză bănească — afirmă în 1924 unul dintre cei mai înzestrați directori ai Teatrului Național din Craiova, Grigore Drăgoescu — lucru care ne-a făcut să umblăm cu panta-huza prin oraș ca să strîngem parale pentru satisfacerea nevoilor urgente ale acestui teatru »¹. Pe lîngă situația materială dificilă și precară, teatrul are de împlinat și alte greutăți: indiferența față de Teatrul Național a intelectualității din oraș « retrasă înăuntru unor adevărate ziduri chinezești »², lipsa unui nucleu artistic bine încheiat, fluctuația directorilor, arderea clădirii teatrului la 1 august 1927 și, în sfîrșit, desființarea teatrului pe perioada 1935—1942 « pentru economii bugetare ».

După distrugerea clădirii, o parte din vechea trupă a renovat cinematograful Modern (ulterior

Rio) și a continuat, în condiții deosebit de grele, activitatea artistică. Apelurile patetice, memoriile și solicitările repetate sînt mărturie grăitoare a zburciumatei existențe artistice și materiale a Teatrului Național din Craiova într-una dintre cele mai interesante și semnificative etape din istoria teatrului românesc. Teatrul nu numai că are nevoie de sprijin material pentru a-și reface garderoba, recuzita, dar își propune, chiar și în aceste condiții, să întreprindă o propagandă culturală în Oltenia și Banat și adresează, în acest scop, un memoriu forurilor superioare: « Încrezători în bunăvoința cu care totdeauna ați acordat sprijinul Dv. manifestărilor de artă și cultură națională, ne permitem să apelăm la sentimentele Dv. oltenești, rugîndu-vă să ne aprobați o subvenție capabilă să satisfacă în parte nevoile noastre »³.

Dar, la expirarea contractului cu proprietarul cinematografului Modern, Societatea dramatică craioveană se găsește, în primăvara anului 1932, în situația de a fi periclitată în însăși existența artis-

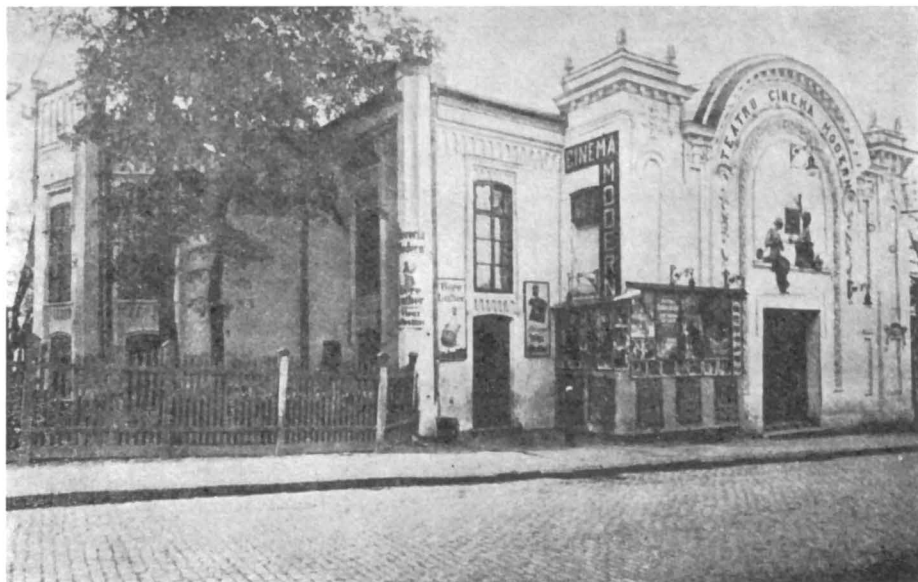
³² Ambele regulamente au fost publicate în suplimentul ziarului *Curierul Olteniei*, 22—30 martie 1914.

¹ *Curierul Olteniei*, Craiova, 1924, nr. 1301, p. 2; cf. Ion Schintee, *Teatrul Național din Craiova*, 1959 ms. în posesia autorului, p. 280.

² *Curierul Olteniei*, Craiova, 1921, nr. 1174, p. 1; cf. Ion Schintee, *op. cit.*, p. 278.

³ Arhivele Statului Craiova, fond Teatrul Național, 1927, dos. f.n., inv. nr. 6.

Fig. 1 — Sala cinematografului Modern în care a dat spectacole Teatrul Național după arderea clădirii proprii.



tică și materială, «întrucât Direcția generală a teatrelor își expune părerea că dacă nu se găsește un local, teatrul și trupa și zestrea lui să fie trecut la Timișoara, oraș cu un mare și frumos teatru, dar fără trupă»⁴. Împrejurările par să vină în întâmpinarea intereselor Teatrului Național din Craiova, să-l scoată din nou, pentru un timp, din impas. În curtea liceului, fostul director N. Balaban, după ce dărimase, fără aprobarea Ministerului, amfiteatrul, de altfel foarte bun al liceului, a început construcția unei imense clădiri pe care nu a putut-o termina. Noul director al liceului și directorul Teatrului Național își unesc forțele și, după proiectul arhitecților primăriei municipiului Craiova și al arhitectului bucureștean Cantacuzino, cu sprijinul celor două ministere, al municipiului, al comitetului școlar, amenajează uriașă sală pentru nevoile liceului ca și pentru cele ale teatrului. Dar, în același an — 1932, schimbându-se primarul Craiovei, acesta nu mai este de acord cu convenția stabilită între cele două instituții de cultură, și Teatrul Național se vede din nou nevoit să închirieze sala cinematografului Modern. Curînd, în 1933, guvernul anunță desființarea unor teatre naționale, dintre care și Craiova, dar la intervenția și insistențele spectatorilor și ale celor care reprezentau în parlament orașele respective, aceste teatre naționale sînt repuse în buget (Teatrul Național din Craiova cu bugetul cel mai mic — 1 500 000 de lei, față de 6 000 000 lei de cît dispunea anterior, fără nici un sprijin material din partea primăriei craiovene, întrucît directorul teatrului, A. de Herz, făcea parte din alt partid politic decît cel aflat la putere).

Stagiunea 1933/1934 începe la 16 ianuarie în sala liceului, perfect amenajată. În ajunul deschiderii următoarei stagiuni, în toamna anului 1934, actorii organizează o «rebeliune» — de care nu e străină

politica — împotriva directorului A. de Herz, pe considerentul că nu li s-a plătit de trei luni salariul; or, directorul nu primise nici el subvențiile cuvenite. Teatrul își deschide sub triste auspicii și cu întârziere porțile, spre a le închide definitiv la 1 aprilie 1935. «Și aici politicienii locali își făcuseră de cap: văzînd că nu pot scoate pe De Herz din direcția teatrului, omul avînd și el susținători puternici, au stăruit să se scoată teatrul craiovean din buget, întocmai ca în povestea cu șobolanii și corabia»⁵.

Primăria orașului mai face o încercare, ia în bugetul său Teatrul Național; se angajează să plătească liceului, pe termen de trei ani (iulie 1933 — iulie 1936) chiria cuvenită, iar personalului artistic și administrativ lefurile. Dar sub influența aceluiași N. Balaban, revenit la direcția liceului, după ce a fost scos din cauză în problema fraudei făcute la liceu în timpul primului său directorat, primăria nu plătește chiria pe perioada octombrie 1933 — aprilie 1935, creînd mari dificultăți teatrului. În urma unor sesizări — de care nu era străin N. Balaban — se fac diverse anchete și expertize spre a se dovedi că sala liceului-teatru este subredă și în consecință spectacolele trebuie interzise. Astfel, pe baza unei ordonanțe emise de comisarul-șef al Biroului judiciar din chestura poliției, la data de 20 mai 1938 sala se închide pînă la noi dispoziții; se redeschide după înlăturarea lui N. Balaban de la conducerea liceului, probabil în 1939.

Teatrul Național din Craiova își reia oficial activitatea, subvenționat de stat, în 1942 — director St. G. Boțoiu — într-un moment politic deosebit de greu, cînd cele două tendințe, cea a politiciii oficiale și cea exprimată de actori⁶, care doreau să facă artă nu politică, se împăcau tot mai greu și se reflectau în repertoriu.

Făgădăru Margot Boteanu-Poenaru. Sînt angajați pentru anumite reprezentații veteranii scenei craiovene — de exemplu, Al. Dem. Dan; director de scenă era N. Massim, mai tirziu Traian Ciucureescu, iar pictori scenografi: G. Löwendal, Iosif Vescovi.

⁴ Memoriu cu privire la Teatrul Național din Craiova (instituție și local), în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1941, ianuarie-decembrie, nr. 113—118, p. 239.

⁵ Memoriu cu privire la Teatrul Național din Craiova (instituție și local), loc. cit., p. 242.

⁶ Actorii plecați se întorc; revin de la Cluj: Maria Burbea-

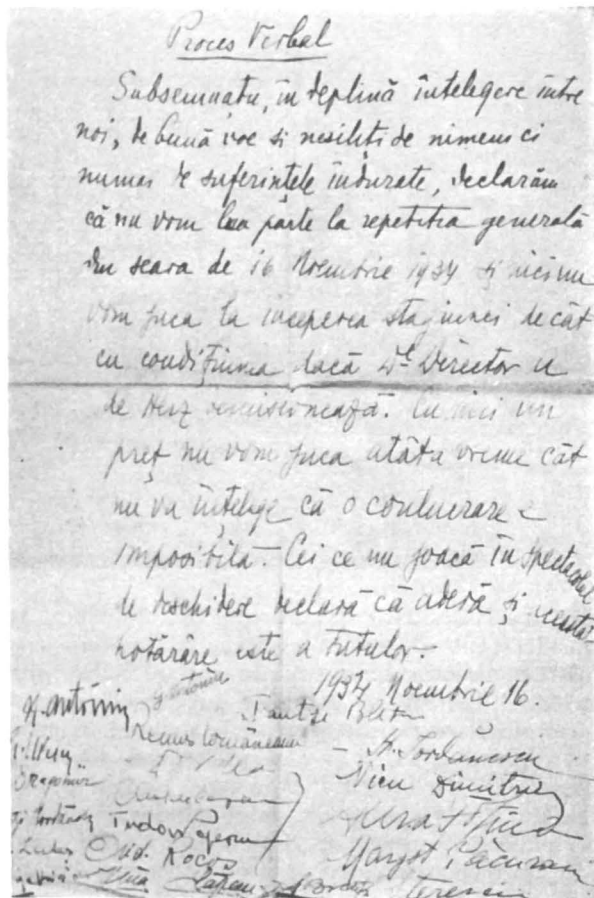


Fig. 2 – Procesul verbal întocmit cu ocaziunea «rebeliunii» oamenilor de teatru în anul 1934.

Arderea clădirii și ulterior desființarea Teatrului Național au determinat un vehement protest și au pus, în sfârșit, în mișcare intelectualitatea craioveană, pasivă altfel. Protestele împotriva închiderii

⁷ Ion Stănescu-Max, *A fost și va fi un Teatru Național*, în *Curierul Olteniei*, Craiova, 1936, octombrie 15.

⁸ Memoriul e semnat de C. M. Ciocazan, președinte al Ligii culturale, C. Șaban-Făgețel, directorul regiunii Oltenia a Fundațiilor culturale: *Memoriu cu privire la Teatrul Național din Craiova (instituție și local)*, loc. cit., p. 239–248.

⁹ Acte pentru a servi la o viitoare istorie a moravurilor sub regimurile de ieri. *Memoriu pentru reînființarea Teatrului Național din Craiova*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1942, ianuarie-decembrie nr. 119–124, p. 348.

¹⁰ Între 8 și 21 octombrie 1921, de exemplu, teatrul craiovean pleacă în turneu în orașele: Tirgu-Jiu, Turnu-Severin, Caracal, Rimnicu-Vilcea, Slatina, Pitești; în 1926, între 10 octombrie și 15 februarie, în orașele: Tirgu-Jiu, Turnu-Severin, Calafat, Lugoj, Rimnicu-Vilcea, Caracal, Corabia, Sibiu, Slatina, Caransebeș, iar din 15 februarie în orașele: Caransebeș, Lugoj, Timișoara, Arad, Deva, Orăștie, Alba-Iulia, Sibiu, Făgăraș, Brașov, Sighișoara, Oradea-Mare, Cluj, Tg.-Mureș, Satu-Mare, Cernăuți, Dorohoi, Botoșani, Iași, Bacău, Piatra-Neamț, Roman, Birlad, Tecuci, Galați, Brăila, Focșani, Rimnicu-Sărat, Buzău, Ploiești, Pitești, Slatina, Severin, Constanța. După dezastrul provocat de incendiul clădirii, teatrul își propune pentru 1927 turnee la: Timișoara, Arad, Oradea-Mare, Cluj, Sibiu, și încheie o convenție cu teatrul din Timișoara, prin care

teatrului depășesc caracterul unor manifestări spontane, ele sînt coordonate, dirijate. Intelectualitatea, solidarizată cu presa împotriva actului de incultură, se întrunește, în frunte cu dr. Mihail Albu, la 5 octombrie 1936 și, în numele teatrului românesc, al dezvoltării și propagării limbii literare, al ideii de cultură națională, vehement și extremist clamată uneori, adresează un călduros apel Ministerului Cultelor și Artelor, Municipiului, Județului, tuturor celor care «sînt curat românește» și solicită «unire, solidaritate, pentru a învinge răul, care ne-a răpus tot ceea ce avem ca far de cultură în Voievodala Capitală a Olteniei», apel care se încheie patetic: «A fost un teatru și va fi...»⁷.

Situația rămîne însă aceeași și, după ani, în 1941, un impresionant memoriu – scurtă istorie a Teatrului Național craiovean – redactat de către prof. C. D. Fortunescu, președintele Societății Prietenii Științei⁸ descrie, o dată mai mult, situația incredibilă în care se găsește Teatrul Național din Craiova. Elocventul memoriu din 1936, ca și cel din 1941, nu au schimbat însă cu nimic destinul teatrului craiovean, ceea ce îl determină pe C. D. Fortunescu să revină cu un alt memoriu (scris în 1940, publicat în 1942) în care cere cu insistență «Reînființarea în forme legale a Teatrului Național din Craiova, care peste 10 ani să-și poată sărbători cu cinste centenarul»⁹.

În această perioadă neprielnică Teatrului Național craiovean, ceea ce i-a salvat totuși existența au fost turneele pe care le întreprindea ca să mențină vie ființa teatrului, dar mai ales prezența unor directori de prestigiu care, cu sprijinul unui grup de actori, s-au străduit să nu trădeze gloria de altădată a acestei instituții. Turneele, fie cele întreprinse de teatrul craiovean în diverse orașe din țară¹⁰, fie cele care veneau din București¹¹, găzduite uneori și pe scene improvizate, au asigurat continuitatea vieții teatrale.

primăria orașului Timișoara acordă Teatrului Național din Craiova o subvenție de 1 000 000 de lei și îi oferă sala pentru o stagiune, iar teatrul craiovean oferă trupa și bugetul său, acoperit în cea mai mare parte de Ministerul Artelor, de circa 10 000 000 lei. Convenția nu se respectă în aceste condiții, Teatrul Național din Craiova dînd doar două luni spectacole pe scena teatrului din Timișoara. La Arhivele Statului există o cerere datînd din 1929 prin care Teatrul Național din Craiova solicită încuviințarea de a juca în satele principale din Banatul sîrbesc etc.

¹¹ Compania dramatică Marioara Voiculescu închiriază sala teatrului, pentru cinci reprezentații, la 17 martie 1919; Ion Brezeanu dă în aceeași clădire reprezentații la 12 aprilie 1921; Compania Bulandra în 17, 18 și 22 martie 1923, Agatha Bărescu între 18 și 19 decembrie 1923, Ion Manolescu la 14 noiembrie 1923, la 11 aprilie 1927 Tony Bulandra, în 8 aprilie 1927 R. Bulfinski, în 7 mai 1927 Ion Manu, la 16 mai 1927 Ion Iancovescu, la 2 aprilie 1927 G. Ciprian (bineînțele, sala este închiriată cu sume diferite). Teatrul Național din București face un turneu în 12 octombrie 1935 cu: *Dinu Păturică*, de Ion Pillat și Adrian Maniu, la 13 octombrie cu *D-ale carnavalului*, de I. L. Caragiale; în același an, Teatrul Național revine la Craiova cu piesa: *Cînd viața tîndră înfloreste*, de Björstjerne Björnson.

Teatrul Național din Craiova a avut între cele două războaie mondiale mulți directori ¹², puțini însă l-au servit cu interes și pricepere. Din grupul de directori, dintre care unii — ca St. G. Boțoiu de exemplu — vin și pleacă, este de reținut activitatea artistică a lui Grigore Drăgoescu (înființează și Biblioteca Teatrului Național), scurtul directorat al profesorului și scriitorului Ion Dongorozi (1926—1927) și zbuciumata direcție a lui A. de Herz (1931—1934).

În cele trei stagii (1923—1926), cât a fost director, Grigore Drăgoescu reface firul întrerupt după moartea celor doi directori de prestigiu care l-au precedat: Grigore Gabrielescu și Emil Girleanu.



Fig. 3 — Directorul Grigore Drăgoescu.

Om de cultură, cu temeinică orientare artistică, la curent cu viața teatrală din Apus, își începe activitatea directorială printr-o serie de măsuri tehnice imperios necesare desfășurării unui spectacol modern: construiește cupola teatrului, suprimă avanscena și o înlocuiește cu un proscenium, reface instalația electrică etc. Revizuieste substanțial procesul artistic; acordând însemnătatea care se cuvenea regizorului și scenografului, angajează pe regizorul Victor Bumbești și pe pictorii scenografi: V. Feodorov, Al. Brătășanu și Velisarato. Alături de actorii

¹² Directorii Teatrului Național din Craiova în perioada interbelică: Profesor Cantunari (1918—1919), avocat Sandulian (1919—1920), Al. G. Olteanu (1920—1921), avocat Sandulian (1921—1922), Iancu Constantinescu (1922—1923), St. G. Boțoiu (1922—1923), Grigore Drăgoescu (1923—1926), Ion Dongorozi (1926—1927), St. G. Boțoiu (1927—1928), Al. Lăzeanu (1928—1929), A. de Herz (1931—1934), St. G. Boțoiu (1942—1944).

cunoscuți ai teatrului craiovean, invită actori ¹³ de la București, în reprezentație sau pentru o stagiune, și izbutește în acest complex artistic să realizeze spectacole demne de reținut: *Tulburarea apelor*, de Lucian Blaga, *George Dandin*, de Molière, *Visul unei nopți de vară*, de Shakespeare, *Gringoire*, de Th. de Banville și altele. Pentru a sprijini instituția pe care o conduce, directorul Grigore Drăgoescu renunță la salariu — îl donează fondului de rezervă — și face nu o dată față plăților cu banii săi; izbutește să trimită în călătorii de studii, la Viena, 18 actori.

Directoratul Grigore Drăgoescu este continuat cu aceeași aplicație, dar numai pentru o stagiune



Fig. 4 — A. de Herz — caricatură.

(1926—1927) de către Ion Dongorozi, care invită pe Victor Ion Popa să monteze mai multe spectacole pe scena craioveană. Din dorința de a răspindi teatrul în cele mai largi părți ale populației organizează — în consens cu regizorul oaspete — spectacole duminicale cu piese originale și traduceri în școli, cazărmi, în cartierele mărginașe ale Craiovei, la sate. Vara, teatrul joacă la țară, la Băilești, Segarcea, Cetate, Filiași etc. « Stagiunea Dongorozi este cîntecul de lebedă al vechiului teatru craiovean. În tot spațiul de timp cuprins între această dată și

¹³ Ion Manolescu vine în calitate de actor și regizor împreună cu soția sa Maria Vecera și joacă mai multe roluri: *Diavolul din Cocosul negru*, de Victor Eftimiu, *Dr. Rank din Nora*, de Ibsen, rolurile titulare din *Hamlet*, de Shakespeare, și din *Gringoire*, de Th. de Banville ș.a. Stagiunea 1922/1923 se deschide la 20 octombrie cu *Cocosul negru*, Ion Manolescu citind un prolog care face public planul viitoarei activități artistice a Teatrului Național din Craiova.

inchiderea definitivă, teatrul nu face decît să decadă »¹⁴.

Directoratul A. de Herz face, totuși, parțial, excepție de la această afirmație tranșantă. Om de teatru, scriitor, om de spirit și gust, A. de Herz considera că teatrul este o școală și un divertisment; pentru a-și îndeplini acest dublu țel școala trebuia să nu fie plicticoasă, iar divertismentul să fie util. Dar și el a fost adesea silit să facă concesii estetice pentru a salva economic instituția. Articolul apărut în *Arhivele Olteniei* oferă o concludentă imagine a politicii culturale teatrale, reflectată cu prisosință în timpul directoratului lui A. de Herz: « De Herz a fost învins de campania dusă împotriva-i, dar Craiova a rămas fără Teatru Național de stat. Ministerul Instrucțiunii Publice, fără părere de rău și nici după multă cumpănire a scos acest teatru din bugetul statului pe aprilie 1935, întrucît nici unul din cei vreo 15–20 de « reprezentanți în Parlament » ai Doljului nu au protestat în contra acestei jigniri ce se aducea Craiovei. Și cine știe cînd se va putea reface un lucru ce s-a stricat așa de ușor »¹⁵.

Două categorii de directori de scenă au avut forța de a influența viața teatrală din capitala Olteniei. Cîțiva dintre cei permanenți, legați strîns de activitatea cultural-artistică a orașului ca și de teatru: Al. Dem. Dan, C. Mărculescu, de exemplu, și alți cîțiva, invitați fie pentru un spectacol, fie pentru o stagiune.

În stagiunea 1922–1923, C. Mărculescu, artist dramatic, societar al Teatrului Național din București, este numit director de scenă și va deține multă vreme această funcție artistică, în locul lui Mihai Fotino, demisionat. În același an montează Adrian Maniu, Emil Bobescu, pe lîngă cel mai statornic slujitor al scenei craiovene, actorul și regizorul Al. Dem. Dan. Dintre spectacolele regizate de acesta din urmă între anii 1919–1925¹⁶, de exemplu, se rețin: *Patima roșie*, de M. Sorbul, *Hamlet*, de Shakespeare, *Înșir-te mărgărite*, de Victor Eftimiu, *O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale, *Despot Vodă*, de Vasile Alecsandri și altele.

¹⁴ Ion Anestin, *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, 1928–1938, p. 140.

¹⁵ Adolf de Herz, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1936, ianuarie-iunie, nr. 83–85, p. 210. În martie 1936 A. de Herz moare.

¹⁶ Al. Dem. Dan continuă să monteze spectacole, pe prima scenă a Olteniei, pînă în 1935.

¹⁷ O scrisoare pierdută, de I. L. Caragiale, s-a jucat în stagiunile 1918/1919, 1922/1923, 1929/1930, 1930/1931, 1935/1936; O noapte furtunoasă, de I. L. Caragiale, în stagiunile 1921–1922, 1934/1935, 1935/1936, 1942/1943; Fintina Blanduziei, de V. Alecsandri, în stagiunile 1919/1920, 1926/1927, 1927/1928; Vlaicu Vodă, de A. Davila, în stagiunile 1920/1921, 1929/1930, 1942/1943; Răzvan și Vidra, de B. P. Hasdeu, în stagiunile 1935/1936, 1936/1937; Doamna lui Eremia, de N. Iorga, în stagiunile 1926/1927, 1931/1932; Patima roșie, de M. Sorbul, în stagiunile 1919/1920, 1932/1933; Hamlet, de Shakespeare, în stagiunile 1920/1921, 1922/1923, 1935/1936; Hoții, de Schiller, în stagiunile 1922/1923, 1942/1943; Avarul, de Molière, în stagiunile 1922/1923, 1926/1927, 1932/1933; Cidul, de Corneille, în stagiunile 1920/1921, 1921/1922; Polyucte, de Racine, în stagiunile 1920/1921, 1921/1922, ca și piese deosebit de valoroase din

Pe scena craioveană au montat spectacole regi-zori de însemnătate națională: Victor Ion Popa, în stagiunea 1926/1927, de exemplu, piesele: *Henric al IV-lea*, *Așa e dacă vi se pare*, ambele de L. Pirandello, *Cămila trece prin urechile acului*, de Frantisek Langer, *Poil de carotte*, de J. Renard, *Școala femeilor* și *Tartuffe* de Molière, memorabilul spectacol cu *Richard al III-lea*, de Shakespeare; Victor Bumbești: *Azilul de noapte*, de M. Gorki și *Revizorul*, de N. Gogol (1927), *Onoarea*, de H. Sudermann (1928); Emil Bobescu: *Puterea întinericului*, de L. Tolstoi (1927), *Bărbierul din Sevilla*, de Beaumarchais (1934), *Azais*, de L. Verneuil și G. Beer (1935); A. de Herz și-a pus în scenă propriile sale piese: *Aripi frînte* (1931), *Mărgeluș* (1932), *Omul de zăpadă* (1935) și actorii Neamțu Ottonel: *Necunoscuta*, de A. Bisson (1936), Ion Manolescu: *Hamlet* de Shakespeare (1926), G. Ciprian: *Omul cu mîrșoaga* (1942) și alții.

Ca și în alte teatre naționale, probabil chiar mai mult decît în alte teatre, se joacă mult, în pripă, publicul este captat cu mereu alte titluri de piese. Din cantitatea imensă de piese jucate în perioada interbelică – clasici universali, scriitori moderni, teatru boulevardier, dramaturgie românească clasică și contemporană – cantitate care creează impresia unei instabilități artistice, se pot selecta totuși un număr de piese, în afara celor amintite mai sus, a căror prezență repetată pe scena teatrului craiovean nu poate trece neobservată și atestă o constantă și elevată opțiune artistică¹⁷.

Pe lîngă marii actori bucureșteni care au venit pentru o stagiune pe scena craioveană, pe lîngă actorii craioveni care au jucat ulterior continuu pe scenele bucureștene¹⁸, a existat o echipă de actori fideli Teatrului Național craiovean, care nu l-au părăsit deloc, independent de condițiile vitrege în care au trebuit să joace, sau l-au părăsit pentru prea puțină vreme¹⁹.

Dar viața teatrului era îngreuiată și de multiple probleme administrative, de litigii cu actorii²⁰, cu

repertoriul universal care s-au jucat o singură stagiune (ca de exemplu *Nora*, de Ibsen, în stagiunea 1922/1923, *Dansul morții*, de Strindberg, în stagiunea 1922/1923, *Livada cu vișini*, de Cehov, în stagiunea 1922/1923, *Richard al III-lea*, de Shakespeare, în stagiunea 1925/1926, *Puterea întinericului*, de L. Tolstoi, în stagiunea 1925/1926, *Intrigă și iubire*, de Schiller, în stagiunea 1943/1944), sau din dramaturgia românească contemporană: *Cocoșul negru*, de V. Eftimiu, în stagiunea 1922/1923, *Tebaida*, de V. Eftimiu, în stagiunea 1925/1926.

¹⁸ Al. Critico. A. Pop-Marțian, Silvia Fulda, N. Sireteanu, Marietta Anca, N. N. Matei, Aurel Munteanu, Dem. Psatta, Gina Petrini, N. Botez, Nelly Dordea.

¹⁹ Mihalache Ionescu, M. Fotino, R. Comăneanu, Manu Nedeianu, Al. Dem. Dan, Victor Antonescu, Stela Ploșteanu-Poenu, Margot Boteanu-Păcuraru, Ovidiu Rocoș, Aura Fotino, Coco Demetrescu, Aristide Cantarichi, Leonard Davarius și alții.

²⁰ În timpul primului directorat al lui St. G. Boțoiu (1922–1923), acesta, împreună cu comitetul de lectură, cere pensionarea societarului clasa a II-a Mihai Fotino, pe motive disciplinare, pentru ca în anul următor, la 1 mai 1923, să fie repus în drepturi, comitetul de conducere al

diverșii restauratori sau proprietari de localuri care dădeau spectacole fără autorizație și « concureau » Teatrul Național. Teatrul, trebuia să se ocupe și cu aprovizionarea cu lemne și cu iluminatul, ba chiar și cu aprovizionarea cu ceapă²¹ a salariaților, actorilor, funcționarilor etc. În această situație, se vede obligat, în repetate rânduri să trimită delegați și memorii la București, la Direcția Generală a Artelor, pentru a explica starea gravă bugetară și cere în continuare, insistent, sprijinul primăriei pentru diverse reparații necesare. În tot răstimpul dintre cele două războaie mondiale problema bugetară rămâne în continuare nerezolvată. Arhivele craiovene sînt pline de acte, cereri, adrese prin

care se solicită plata bugetului și care scot cu prisosință în evidență repetatele și arbitrarele reduceri de buget.

Teatrul Național din Craiova face totul ca să supraviețuiască în cele mai grele condiții materiale și artistice pe care le-a avut în perioada interbelică vreun teatru național, sprijinit cu perseverență, în momente hotărîtoare, de intelectualitate și de publicul craiovean, în general, public cu tradiție, format la școala lui Costache Caragiale, Costache Mihăileanu, a familiei Teodorini și a altor personalități care cu vrednicie i-au urmat.

ANA-MARIA POPESCU

NOI DATE DOCUMENTARE PENTRU BIOGRAFIA LUI GRIGORE MANOLESCU

În bogata și variată colecție a Muzeului Teatrului Național se găsesc și câteva documente extrem de grăitoare, referitoare la viața de frământare artistică a marelui actor Grigore Manolescu. Dăm luminii tiparului din ceea ce socotim că adaugă semnificative trăsături de caracter aceluia care pînă la vîrsta de 35 de ani a realizat pe scena primului nostru teatru rolurile titulare din marele repertoriu al literaturii universale (Shakespeare, Schiller) și din dramele istorice ale lui Vasile Alecsandri și B. P. Hasdeu.

★

1. « Prim Președinte Trib. Ilfov

Avînd în vedere cererea D-lui Manolescu¹, de a se ordona arestarea fiului său Grigore² în etate de 17 ani.

Considerînd că motivele ce invocă sînt I-iu că fără consimțămîntul său s-a înscris între elevii școlii de declamațiune și [al] II-lea că fără consim-

țămîntul său a părăsit domiciliul patern și persistă în determinarea de a îmbrățișa arta dramatică,

Considerînd că aceste motive nu sînt foarte grave după cum cere art. 329 C.C. ca să putem suplini puterea paternă printr-o ordonanță de arestare,

În virtutea art. 331 C. Civil,

Ascultînd și pe Dnul Prim Procuror Populeanu, Refuzăm ordinea de arestare.

Astăzi, patru Decembrie 1874 ».

Hîrtia concept este scrisă cu cerneală neagră și se găsește înregistrată sub nr. 6 435/1970.

★

Sub nr. 1 764, scrise pe patru file ministeriale, cu cerneală albastră, sînt singurele sale « memorii » autobiografice. Desprindem începutul:

2. « ... Fui născut în București la 1857 martie 28, într-o casă din str. Bis. Schitu Măgureanu, unde și fui botezat cu numele de Grigore. Nașul

teatrului anulînd procesele verbale anterioare. Litigiile dintre actori și teatru sînt și în această perioadă încă o formă de manifestare a nemulțumirilor actoricești (Stela Ploșteanu-Poenaru acționează teatrul în judecată în 1930, Margot Boteanu-Păcuraru în 1933, Aura Fotino, Șt. Iordănescu, Al. Braun, Florica Sterescu și alții cheamă în judecată, în 1934, direcția teatrului pentru a li se plăti salariile pe lunile octombrie-decembrie). Dar și actorii sînt, la rîndul lor, sancționați de către direcție: actriței Nelly Dordea, pentru că a refuzat să ia parte ca figurantă la deschiderea stagiunii 1924/1925 cu piesa *Tebaida*, i se comunică din partea direcției: « Nu poți în nici un caz asista ca spectatoare la această reprezentație festivă » (Arhivele Statului Craiova, fond Teatrul Național, 1925, dos. nr. 2), iar actorul Șt. Iordănescu este amendat: « pentru motivul că la spectacolul din 8 octombrie 1925 a plecat din scenă și a stat în dosul figuranților pentru a nu fi văzut; alți actori sînt amendați pentru intîrziere la repetiții, pentru lipsă de respect față de directorul de scenă. E cunoscută disputa din 1925 dintre Grigore Drăgoescu și Elena Farago, declanșată de eliberarea din funcție a prietenului acesteia, regizorul Daniel, dispută ce se soldează cu demisionarea Elenei Farago de la conducerea teatrului.

²¹ Teatrul înaintează o adresă către președintele Comisiei interimare, cerînd să se elibereze 2 000 kg ceapă, care să fie distribuită în curtea teatrului, personalului artistic, administrativ, de serviciu și pensionarilor din Teatrul Național craiovean (Arhivele Statului Craiova, fond Teatrul Național, 1921, dos. f. n., inv. nr. 3).

¹ Alexandru Manolescu, tatăl artistului Grigore A. Manolescu, a fost medelnicer. La înființarea armatei române s-a angajat ca serdar; în 1837 și-a dat demisia și s-a căsătorit cu Elisabeta Rucăreanu, fata logofătului și magistratului Rucăreanu din Cîmpulung-Muscel.

² Grigore Manolescu era al optulea copil; frați și surori: Florentina, soția avocatului Alexandru Demetriade din Buzău (unchiul lui Aristide Demetriade); Mihai Manolescu, doctor în drept de la Paris (soțul Aristizzei Romanescu), fost procuror la Iași, apoi consilier la Curtea de Compturi; Gheorghe Manolescu a studiat științele politice și administrative la Paris, devenind funcționar superior la Ministerul de Domenii; Maria, soția maiorului Grigore Strimbeanu; Alexandru Manolescu, ofițer, mort tînr; Anastasia, căsătorită Rudeanu; Virginia, căsătorită Mănculescu; ultimul era artistul (1857–1892).

meu putea să aleagă mai bine, dar e un egoism permis nașilor, acela de a-și da numele la toți finii. Voiu păstra toată viața un fel de aversiune contra nașului meu că nu a putut să mă boteze Frédéric Lemaître, Delaunay, Rossi; dar nu i-a stat în mină, să nu mai vorbim.

Gustul de a îmbrățișa cariera teatrală pare că m-a urmărit pe cit se [indesc. — n.n.] ca o fatalitate.

Eram poate în vîrstă de cinci ani.

Auzeam vorbindu-se în casă de teatru, nicio dată însă nu-l văzusem cu ochii. Pînă atunci [indesc. — n.n.] după piața Sf. Constantin Vodă³ or saltimbancii de pe la Tîrgul Moșilor fusese tot ce văzusem ca spectacol. Auzeam însă vorbindu-se mereu de teatru, eram intrigat, cum poate fi intrigat un copil de un lucru ce nu a văzut.

Într-o zi, mi-aduc aminte, treceam prin fața Teatrului cu părinții mei. Unul dintr-însii îmi arată edificiul spunindu-mi că acela era Teatrul.

Ce fel? Cugetai: o casă așa de mare pentru teatru, vrea să zică acolo se petreceau lucruri mari de vreme ce le trebuie o încăpere atît de mare! Și altele multe.

De atunci bietul tata nu mai avu liniște cu mine. Tăticule, ai la teatru, era fraza ce o auzea dimineața, seara, la masă și în intervale.

Într-o seară venind acasă tatăl meu, dă ordine să pună masa mai curînd căci o să mergem la teatru! Bucuria mea!

Eată-ne instalați într-o loje de rangul al treilea. Se juca *Lipitorile satelor*. Millo era bineînțeles în vigoarea lui. Nimic nu mă făcu să rid cu pofta cu care vedeam publicul și pe cei din loje. Mă întorseiui însă acasă visător fiindcă ce văzusem pe scenă îmi plăcuse mai puțin decît policandrul cu lămpi de rapiță la a cărei aparițiune galeria da regulat un strigăt de admirație amestecat cu acela al satisfacției că are să se ridice cortina; singurul lucru care mă impresionă foarte mult a fost uciderea lui Ion Teslarul din act[ul] II, tot restul piesei n-am făcut decît să [vreau să] se zică că Ion prin minune n-a murit, că trăiește și că biata nevastă-sa și copiii au să se învelesească, dar în zadar. Eată de ce, îmi explic acum, jocul celorlalți actori nu-mi plăcu deloc. Mi se părea că ei sînt de vină, nu știam că există actori dramatici.

De la această reprezentație nu-mi mai aduc aminte [bine] ce am văzut, tot ce știu însă e că părinții mei mă asigură că Ion Teslarul n-a murit adevărat și că dacă m-ași mai duce o dată l-ași vedea repetînd ce-l văzusem deja făcînd; după ce, zic, îmi făcui o idee aproximativă despre ce e teatru, de atunci adio sme! adio arșice! adio soldați de plumb! Teatru și teatru. Dacă făceam cunoștința unui băiat la moment îi propuneam să facem teatru. D-abia așteptam duminica să mă adun cu copiii la cel mai bun prieten al meu după atunci: C.D., unde improvisam și jucam cite cinci piese pe seară... ».

³ Piața Constantin Vodă se găsea pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe locul unde se vede astăzi fostul Palat al Poștei de pe Calea Victoriei.

⁴ Maria, sora mai mare a artistului.

« Memoriile » autobiografice ale lui Grigore Manolescu își pierd firul, în cuprinsul acestor patru file de manuscris, cu alte însemnări, care conțin diferite reflecții despre teatru și despre *Fîntîna Blanduziei*, de Vasile Alecsandri.

★

3. « [18]84 februarie 7
Botoșani

Dragă Mario⁴,

Azi ți-am trimis cei 100 franci pentru care încă o dată îți mulțumesc.

Am adăogat la ei 5 pentru bacșișul ce trebuie să dai ca să-i schimbi în aur după cum ai exprimat dorința.

Te rog arată mamei sărutări de miini și îmbrățișeri din parte-mi.

Rușinea Familiei ».

După cum se vede, Grigore Manolescu, care devenise marele artist al Teatrului Național din București și directorul ansamblului condus de el la Teatrul Dacia⁵, se mai persifla încă numîndu-se « rușinea familiei ».

Probabil că în Botoșani, de unde a scris și a trimis cei 100 de franci surorii sale Maria, se găsea în turneu.

★

La numărul 1 759 este înregistrată o foaie volantă, ministerială, scrisă cu cerneală albastră. Pare să facă parte din aceleași « memorii » autobiografice.

4. « 3 ore după I [-a] reprezentațiune a lui *Don Carlos*, 31 octombrie/12 noiembrie 1887.

Jucai pe *Don Carlos* și nu știu dacă piesa a plăcut publicului nostru sau nu. Și neștiința asta face să nască în mine o frică nemărginită.

Mi-e frică de trei ori.

Întîiu și întîiu pentru că stagiunea acestui an fiind deja compromisă, căderea lui *Don Carlos* ar compromite-o și mai mult.

Al doilea, fiindcă o mare parte din această cădere, dacă ar fi cădere, mi s-ar atribui.

Și al treilea mi-e frică că publicul nostru nu va fi-nțales pe *Don Carlos*. Și oare n-am dreptate să-mi fac frică la aceasta mai mult poate decît orice? Să trăești într-o țară unde geniul lui Schiller nu e-nțales! Într-o țară care nu știe ce însemnează sublimul devotament al lui Rodrig, care nesocotește lanțul ce leagă frăția dintre *Don Carlos* și Marchizul de Posa și care e într-adevăr mai nobil decît acel pe care natura-l făurește! Într-o țară care vrea să știe ce a voit Schiller să zică cu [indesc. — n.n.] care-ncheie sublima-i lucrare! Toate astea-mi trec prin minte, se-ncrucisează și mă aduc într-o stare de ingratitudine grozavă.

Am jucat pe *Don Carlos* și nu știu dacă *Don Carlos* a plăcut! Și ceea ce e mai rău, nu știu dacă a fost înțales!

⁵ Sala teatrului și grădini Dacia se mai afla la începutul secolului nostru în Piața de Flori; sală și grădină unde Grigore Manolescu a jucat două stagiuni, cu soția sa Ana Popescu.

Și cu toate astea, am pus în el tot ce am simțit, simt și voi simți vreodată, și ce dracu! nu e puțin lucru!

Pot zice mai mult decât atât? Eată zic: De când cunosc pe Don Carlos și de câte ori mi-am adus aminte de el nu mă pot opri de a dori, ca un vis, să fiu un Carlos, dar nu un Carlos de teatru numai, ci un Carlos de carne și de oase cum l-a visat Schiller, însă, cu condițiunea bineînțeleasă de-a avea asemenea — de carne și de oase — un amic ca Rodrig. Ar crede cineva dacă m-ar auzi? Desigur că nu.

Pronunțînd numai numele de Rodrig sau scriindu-l îmi vin lacrămile-n ochi și-n suflet. Rodrig! ființă ce nu există, dar care atât de mult ar trebui să existe în cit de multe exemplare omenești. Când tu ai fost creat, gînditu-te-ai că vei găsi un Carlos atât de ingrat încît să te facă ne-nțales! Consolă-te însă, căci acest Carlos nu e singe din singele tău ca să te aștepți la ceea ce-i mai bun din parte-i — el este strein și ce strein! Pe vremea ta poate nici nu știai că există o țară românească. Ei bine, astăzi Carlos al tău a fost român (...)

Dar mult bine ai făcut în viața ta.

Tu ai murit pentru mine odată. Iartă-mă dacă te voi face poate să mori încă o dată. Trebuie chiar să mă erți, fiindcă încă o dată mi-am pus tot sufletul ca să-ți scap această nouă viață a ta care s-a rătăcit și prin București dar...

Am izbutit sau nu?

Asta e-ntrebarea!»

★

5. «Dragă Mario,

Iată-mă și în Piatra, ultima stațiune de joc. Am aci 3 reprezentații⁶, după care îmi iau lumea-n cap pe la mănăstiri: Văratec, Agapia, Bistrița, și apoi voi mai vedea ce e de făcut. Asta e una la mină. Acum alta. Sint consiliat și rugat cu insistență de cine e pe lîngă mine⁷ ca, pentru a fi sigur de efectele curei ce am făcut și ca să intru în iarnă pe deplin restabilit, să mă mai reped pentru cîteva zile la Viena să mai consult pe Sfîntul Nothnagel⁸. Bună e și asta, *aber gheld* cam pe spolocanci. Am să fac însă tot posibilul să am, ca să fiu cu conștiința împăcată că n-am crușat nimic. Deocamdată aici în Piatra sunt foarte mulțumit. E o poziție încîntătoare, înconjurată de munți. Apoi am mai avut o mare mulțumire: am făcut drumul de la Roman

⁶ Ultimul oraș al ultimului turneu al trupei conduse de Grigore Manolescu (trupă în care se găsea și fosta lui cumnată, Aristizza Romanescu), unde a apărut pentru ultima oară în rolul lui Corrado din *Moartea civilă*, de Giacometti.

⁷ Aristizza Romanescu.

⁸ Dr. Nothnagel, codirectorul sanatoriului vienez.

⁹ Grigore Strimbeanu, soțul Mariei.

¹⁰ Vîna, o altă soră a artistului, diminutiv de la Virginia.

¹¹ Magazin de lenjuri aflat pe locul fostului Pasaj Român,

aci în trăsuri în 9 ceasuri, fiindcă mai la fiecare kilometru mă opream după pasărele ce-mi eșiau înainte căci eram cu pușca lîngă mine. Apoi conacurile pe la hanuri ca-n vremea veche, toate astea m-au înviorat și m-am văzut iar Vinjul de odinioară.

Ce mai face nenea Grigore⁹? Unde plecați și cînd, ca să știu unde să vă scriu. Vîna¹⁰ e bine? Ea mai pleacă or renunță pentru vreo rochie la Briol¹¹?

Ei m-am hotărît să nu-i mai scriu căci nu vrea să-mi răspundă nici un rînd, pune tot pe Ionel și la urma urmei mă vexează.

Tu dragă-lășico fii ca-ntotdeauna gentilă și răspunde-mi îndată.

Sărută pe Tordicu¹² din partea-mi.

Și el pe tine ibidem.

Fratele tău care te iubește

Grigore»

★

6. «Dragă Mario,

Am dormit ca o marmoră și am mîncat ca un lup. De vinerea trecută, adică de 11 zile, nu mai simt durerile cele mari ci numai cîte o mică jenă la partea locului. Despre jucat joia viitoare, considerînd că Sfîntul Nothnagel știe ceva mai mult decât noi ăștia profanii, am să joc desigur, la 26 și la 28, ziua nașterii mele.

Despre bucate, cînd vrei și ce vrei poți să-mi trimiți, căci foamea și poftele nu-mi lipsesc.

Te sărut ca și pe Tordicu,

Grigore»

★

La vîrsta de 35 de ani, grav bolnav, Grigore Manolescu scrie din Viena lui Teodor Aslan¹⁸.

7. «Dragă prietene,

Dacă nu ți-am scris pînă acum este pentru că știam că tot ce se poate ști despre mine vei afla de la Aristizza, prin urmare nimic nou n-aveam eu de adăogat. Astăzi chiar dacă ar fi să-ți spun ceva despre mine tot aceia și iar aceia: că sint mult mai bine, că dureri am mai puține, că la față sint mai grăsean, că mănînc binișor, că laptele mi-a făcut

actualul edificiu al magazinului «Muzica», de pe Calea Victoriei.

¹² Tordicu, diminutivul lui Grigore Strimbeanu (de la *tordre*).

¹³ Opinăm că scrisoarea n-a fost adresată lui Scarlat Cocorăscu, după cum este indicat de o mină străină pe manuscrisul original al lui Grigore Manolescu, ci lui Teodor Aslan, fost director al Teatrului Național ieșean, director al ansamblului român de operă și traducător de texte muzicale, al cărui fiu, Edgar, era prieten cu artistul.

cel mai mare rău, așa că mi-e interzis de a mai bea lapte decât cu cafea multă etc.

Iată tot. Și nu tot; căci nu cred că mai e trebuință să vă spun: mi-e dor de București, de Teatru, de voi.

Dar voi ce faceți? Voi puteți să-mi dați noutăți mai multe, căci aci nemțește eu nu știu. Vai de mine. Miine pleacă și sora mea cu cumnate-meu și rămân numai cu M-me Cordini¹⁴ de gît. Ce chef! Dar, în sfîrșit, o da Dumnezeu peste vreo 2 săptămîni să viu la București și să mă arunc în Narcis — Hamlet — Nerone¹⁶, și să mă vezi.

Te sărut și te rog a arăta complimente lui Edgar, pe care-l doresc ca și pe mătăluță.

Scrie-mi ceva că nu strică,

Gr. A. Manolescu

1/13 mart. 1892

Sanatorium Dr. Loew

Mariannengasse, 21 — Wien¹⁵ »

★

8. « 21 Iulie 1892¹⁷

Maison de Santé de la rue du Ranelagh, 65

Dulcele mele surioare, iubite frate Mihaiu și scumpii mei cumnați,

De la primirea l-ei depeși de la Vina, în care-mi făcea cunoscut că-mi va trimite negreșit banii ce-mi trebuiau pentru operație, pînă la primirea lor; de la primirea lor pînă acum, caut un moment în care să am puterea de a răspunde și mai ales termenii în care să vă mulțumesc. Nu pot decât să vă încredințez de un lucru: că sunt foarte nenorocit, e adevărat, dar că voi m-ați făcut să fiu fericit de nenorocirea mea. Să fie oare Dumnezeu atît de crud ca tocmai astăzi, cînd tot el mi-a fost dat să vă cunosc sufletele și inimile voastre neprețuite, să mă smulgă din mijlocul vostru? Nu cred, fiindcă voi știți cit cred în el și nu va face asta. Ar fi îndoit de crud, mai ales că cine ar moșteni recunoștința ce vă sunt dator? Cine v-ar dovedi vreodată că n-a fost om mai mîndru de surorile și de frații lui, decât sunt eu de voi? Toate astea trebuiesc regulate și parcă mă vîd sănătos și vesel făcîndu-vă la caraghioslincuri, iar voi bucurîndu-vă îndoit de ele, știînd că sunt opera voastră.

Acum iată cum stau lucrurile.

Cînd am venit la Paris am fost recomandat de doctorul Cantemir din Bălățești dnei doctor Conta, care are mare succes și e foarte bine privită la Paris. Eu cel dintîiu i-am propus pe Champognière, fiind și eu uimit ca toată lumea de succesul

ce a dobîndit la București. Ea însă mi-a spus că Champognière e în adevăr foarte abil și foarte bun chirurg, dar că nu e cel dintîiu. Că cel dintîiu e Péan, și că pentru un om mare ca mine (sic) nu e sacrificiu care să coste prea mult, această în privința plătei.

Am întrebat-o cît crede că are să ceară și mi-a spus numai decât 5 000 de fr. Eu am sărit în sus, căci nici nu visam la ceva așa de scump și i-am spus că pe lîngă că sînt om mare, sînt și un sărac mare. Atunci ea mi-a spus că va face tot posibilul să-l hotărăscă a primi cu 3 500, ultimul său preț.

Péan a primit și mi-a recomandat casa de sănătate unde m-am instalat deja, căci trebuie să fiu preparat cu cîteva zile înaintea operației care mi se pare să fie luni, căci sigur nu vor să-mi spună, ca să pot dormi bine. Își închipuiesc că mi-e frică. Iată acum și socoteala:

3 500 Péan

1 200 Casa de sănătate

400 minimum Contei care afară de vizite a alergat ca un cal de poștă

5 100

Apoi medicamentele care se plătesc aparte, rufele ce se vor întrebuița la operație, și în fine întorsul în țară, cu toate că ași fi vrut ca — operația reușind — după ieșirea mea din casa de sănătate să merg undeva să mă răcoresc de atîta suferință. Depeșa de astăzi, prin care mă anunță Vina că guvernul dă 2 500 lei pentru operația mea, mi-a dat și mai mult curaj.

Vedeți că era peste putință să iau un alt chirurg, că a se plînge de Péan este *se plaindre que la mariée est trop belle*, și mai ales că Péan este oarecum șeful casei de sănătate.

Acum să așteptăm cu răbdare și încredere. Cînd veți primi scrisoarea mea, desigur că voi fi deja la un fel și sper că la un fel așa cum îl dorim toți.

Vă îmbrățișez și vă strîng la inimă și sufletele, și mîinile, și picioarele, iubiții mei.

La revedere!

Grigore »

★

Grigore Manolescu a fost operat în ziua de 13 iulie 1892, pentru ca a doua zi, la 14 iulie, să înceteze din viață. Adus la București, a fost înhumat în cavoul familiei, la cimitirul Șerban-Vodă (Bellu).

GEORGE FRANGA

¹⁴ Cordini, soră din sanatoriul unde se găsea Grigore Manolescu.

¹⁵ Roluri titulare jucate de Grigore Manolescu, pe care le îndrăgea el mai mult.

¹⁶ Scrisoare provenită prin Dan Cernovodeanu, de la una din descendentele familiei Manolescu, Elena Mateescu.

¹⁷ Datarea scrisorii (21 iulie) este pe stilul nou: Grigore Manolescu a murit în ziua de 14 iulie (a se vedea articolul lui Caton Theodorian, datat: Paris, 14 iulie 1892, și publicat în ziarul *Adevărul*, V, 1892, 22 iulie); cf. Aristizza Romanescu, 30 de ani. Amintiri, București, 1960, p. 110.

Ion Petrovici amintește, în recente pagini memorialistice *De-a lungul unei vieți*, de teatrul în versuri al lui Vasile Alecsandri. Despre *Fîntîna Blanduziei*, care l-a impresionat în chip deosebit, spune că: « V. Alecsandri a scris pe această temă — probabil trăită — o capodoperă artistică, eu

Fîntîna Blanduziei în limba germană. Din momentul în care această propunere li s-a părut realizabilă, la sfîrșitul anului 1884 au înfățișat-o, printr-o scrisoare, poetului.

Semnatarul și însuflețitorul acesteia știm că a fost tînărul bănățean Cornel Diaconovici, pe atunci

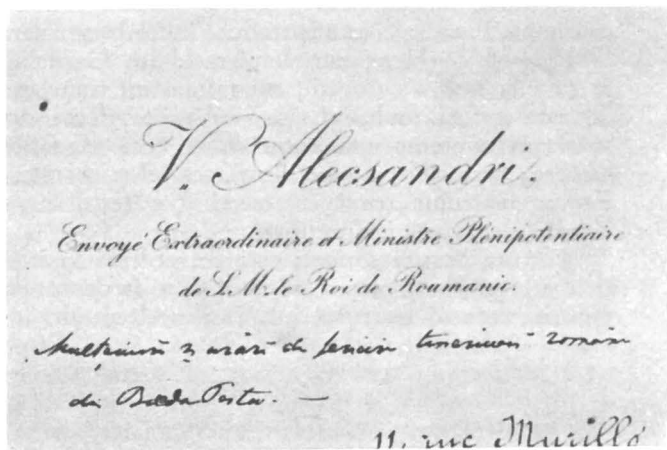


Fig. 1 — Carcea de vizită adresată de Vasile Alecsandri tinerimii române din Budapesta — facsimil (Colecția Ion Virtosu).

considerînd *Fîntîna Blanduziei* poate cea mai perfectă realizare a teatrului românesc în versuri»¹. Ion Slavici narează, într-un început de autobiografie scrisă în limba germană, că și-a început cariera literară, la anul 1870, cu *Fata de birău*, «după indemnul prietenului meu Mihai Eminescu» — «unter Anregung meines Freundes Mihai Eminescu». Ion Slavici face parte din noua generație, aceea a tineretului universitar educat la Viena, unde a cunoscut și alți români în afara celor din Transilvania, de pildă pe Mihail Eminescu, care l-a pus în legătură cu Junimea de la Iași. Despre Vasile Alecsandri el spune că era considerat, în chip unanim, în Transilvania, nu numai ca un mare poet, dar ca «poetul nostru» — «unser Dichter».

Felicitat la Paris de tineretul intelectual, Alecsandri răspunde transmițînd «Mulțumiri și urări de fericire tinerimei române din Buda Pesta».

Este ușor să înțelegem prețuirea tinerimii intelectuale din Transilvania pentru poet și opera sa, în mijlocul naționalităților conlocuitoare, dacă ne gîndim că întruchipa în aceste sentimente dragostea ei de neam. Românii din Transilvania trăiau un sentiment înălțător de mîndrie și încredere în fața înfăptuirilor literare ale unor scriitori ca Ion Ghica, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Ion Creangă, Alexandru Odobescu, Mihail Eminescu. De aci rezultă și convingerea lor că opera literară și artistică, de o reală valoare, a aceluia pe care îl numeau «poetul nostru» putea să constituie un document pe plan universal pentru afirmarea și susținerea talentului și a geniului românesc. Pentru aceasta au preconizat că ar fi bine și nimerit să se traducă

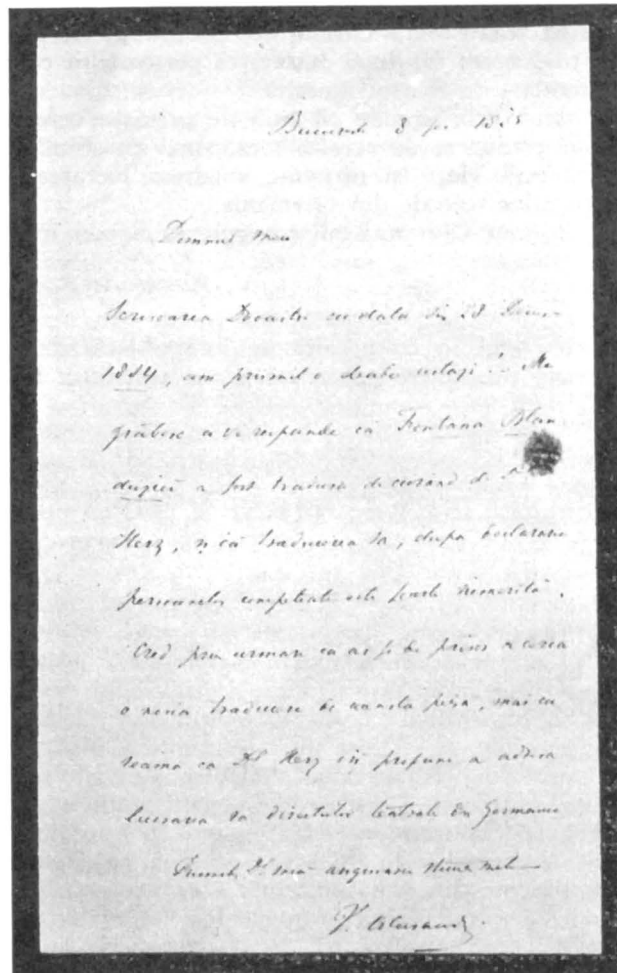


Fig. 2 — Scrisoarea de răspuns adresată de Vasile Alecsandri lui Cornel Diaconovici la 8 februarie 1884 — facsimil (Colecția Ion Virtosu).

în vîrstă de 25 de ani. Din nefericire nu cunoaștem formularea și nici justificarea acelei scrisori cu care s-a adresat lui Vasile Alecsandri. La acea dată, Cornel Diaconovici este cunoscut ca un talentat poet român de limbă germană. Încă de la 1880 el traduce și prelucurează cîteva poezii din operele lui Alecsandri: *Stelele*, *Visurile*, *Peneș Curcanul* și altele. Dar mai tîrziu, la 1892, cînd tipărea *Romänische Revue*, el căută să obțină concursul lui C. Rudow, care fiind cu desăvîrșire surd și știind numai nemțește era ajutat de soția sa Lucreția, născută Suci. După această dată el ajunge bine cunoscut intelectualilor din București și de peste graniță, pe care și-i apropie pentru întocmirea și tipărirea primei enciclopedii române.

¹ Ion Petrovici, *De-a lungul unei vieți. Amintiri*. (Carnet de student), București, 1966, p. 157.

La 8 februarie 1885 Vasile Alecsandri răspunde acestei propuneri pentru traducerea *Fintinei Blanduziei*.

« București 8 fevr[uarie] 1885

Domnul meu

Scrisoarea D[umnea]voastră cu data de 28 De[ce]mvr[ie] 1884, am priimit-o deabie astăzi!... Mă grăbesc a vă răspunde că *Fontina Blanduziei* a fost tradusă de curind de D[omnu]l Herz, și că traducerea sa, după declararea persoanelor competente, este foarte nimerită.

Cred prin urmare că ar fi de prisos a cerca o nouă traducere de această piesă, mai cu seamă că D[omnu]l Herz își propune a adresa lucrarea sa direcțiilor teatrale din Germania.

Priimiți D[omnu]l meu asigurarea stimei mele.

V. Alecsandri »

Nu știm în ce măsură a vibrat Alecsandri la această propunere generoasă. Ea a constituit însă

dovada maturității de cultură cu care tinerimea din Transilvania se adresa operei și numelui său.

Pentru raporturile dintre Vasile Alecsandri și românii din Transilvania, scrisoarea aceasta, inedită pînă acum, este de natură să ne arate cît de multiple și vii au fost ecourile operei sale artistice. Nu numai pentru biografia poetului, dar și pentru raporturile contemporanilor cu acest creator de artă, rindurile de mai sus se dovedesc a fi prețioase.

Reținem faptul, pentru istoria noastră teatrală, că *Fintina Blanduziei* se afla tradusă în limba germană la 1884 și că Herz, care emigrase din Germania în țară la noi, s-a dovedit nu numai un translator de care a fost mulțumit însuși Vasile Alecsandri, ci și un contemporan entuziasmat care a mediat trecerea acestei opere pe scena teatrelor germane. Istoria teatrului românesc se îmbogățește cu o informație sigură și prețioasă.

Lectura acestei scrisori este deopotrivă instructivă și interesantă prin datele noi ce ni le descoperă pentru trecutul teatrului lui Vasile Alecsandri.

ION VIRTOSU

„REVISTA TEATRALĂ“ (1913–1914), CEA DINTȚI REVISTĂ DE TEATRU DIN TRANSILVANIA

Născută tirziu, dar tocmai de aceea căpătînd amploare și proporții nebănuite, mișcarea organizată a românilor transilvăneni pentru un teatru național a acaparat în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea întreaga atenție a intelectualității din Transilvania. Alături de adunările Astrei, adunările și serbările *Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, înființată în împrejurări atât de dramatice în 1870, sînt cele mai remarcabile evenimente din viața culturală a acestei provincii, Societatea polarizînd prin filialele ei numeroase (în 1911 ea număra 63 de filiale), răspîndite în colțurile cele mai îndepărtate ale țării, interesul și sufragiul celor mai diverse categorii sociale¹. Popularitatea acestor acțiuni înregistrează de la an la an o curbă de evoluție atât de ascendentă, încît mijloacele, formele și metodele de lucru sînt silite să țină pas acestei impetuoase dezvoltări. O măsură de cea mai mare importanță pentru politica culturală a acestei Societăți o constituie editarea, începînd cu anul 1898, a *Anuarului Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, din care au apărut, pînă în 1911, 9 volume.

Dezvoltarea mișcării literare de la începutul secolului XX, ca și diversificarea problemelor ridicate de noua concepție despre teatru care își făcuse drum în multe din cercurile culturale europene, au determinat conducerea Societății să treacă la o măsură de propagandă mai eficace și mai radicală: înființarea unei reviste speciale de teatru. Era soluția

cea mai indicată, salutară în acel moment. *Anuarul de teatru*, deși publica multe lucrări interesante, era un organ cu preponderență administrativ, greoi, academic, plin de rapoarte și dări de seamă, fără contact cu publicul larg. Pentru ca ideea de teatru să fi cuprins masele, ea trebuia popularizată, inoculată pe căi mai accesibile, mai directe, trebuia coborîtă la nivelul și modul de înțelegere al cititorului comun, care aștepta să fie cucerit și antrenat la acțiune. În acest scop era reclamată prezența unui organ de presă mai alert, mai vioi, mai dinamic, în care coeficientul de accesibilitate să fi fost în mod substanțial mărit. Dintr-o societate cu un caracter mai mult administrativ, *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român* trebuia să devină dintr-o dată un organ de acțiune, de mobilizare a forțelor de teatru și pentru teatru, un fel de stat major al tuturor manifestațiilor culturale ale Transilvaniei, mai ales că, prin moartea lui Vulcan, Societatea suferise o grea lovitură. Inițiatorul acestei noi concepții a fost fără doar și poate reputatul om de teatru Horia Petra-Petrescu, cărturar de aleasă ținută intelectuală, dar din păcate puțin cunoscut cercurilor noastre literare de astăzi. N-a fost un scriitor de suprafață, dar un publicist de talent, și asemenea lui Chendi, un remarcabil foiletonist. Studiile pe care le-a făcut în Germania, unde și-a luat doctoratul, contactul strîns și îndelungat cu personalitățile marcante ale mișcării teatrale germane, prietenia care-l lega de Caragiale, toate acestea

¹ Iosif Vulcan, *Istoricul Societății pentru fond de teatru*

român, în *Anuarul I al Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, Brașov, 1898, p. 5–19.

l-au determinat să mediteze îndelung și cu folos asupra destinului vitreg al teatrului românesc din Transilvania (acesta nu dispunea, pînă la acea dată, de nici o sală specială cu această destinație!) și să propună cîteva măsuri reale de asanare. Calitatea de secretar literar al Societății, pe care o dobîndește în noiembrie 1912, i-a permis să-și pună în aplicare cîteva din aceste proiecte înaintate, care urmau să realizeze aici nivelul de sincronie cerut de epoca modernă.

În acest fel, la inițiativa și stăruința lui, apare în ianuarie 1913 cel dintîi număr al *Revistei teatrale*, cea dintîi publicație de teatru din Transilvania pînă la Unire, și poate singura, cum încearcă să acrediteze într-un studiu profesorul clujean Olimpiu Boitoș². Deși a avut o viață scurtă (apariția revistei fiind sistată la mijlocul anului 1914) și o slabă periodicitate (revista apărea o dată la două luni), și deși s-a tipărit într-un tiraj redus de numai 1 400 exemplare, distribuită în cea mai mare parte gratuit, revista a avut o mare importanță în viața noastră literară. În primul rînd ea impune, conform necesităților momentului, o concepție mai labilă despre teatru. Acesta nu mai e conceput restrictiv, doar sub raportul artei dramatice, ci dintr-un unghi de vedere mai larg care înglobează toate manifestațiile culturale din sfera lui de atracție: declamări, cîntări, concerte, conferințe. Opinind asupra unui atare punct de vedere, Horia Petra-Petrescu se credea dator să argumenteze: « am fost conștiu (conștient — n. n.) că sînt stăpîn peste argumente valide, sănătoase pentru ținta mea, căci astfel se pregătește terenul pentru o viitoare *adevărată* mișcare teatrală »³.

Concepția lui Horia Petra-Petrescu ni se pare rodnică. În acel moment ideea de teatru trebuia susținută și consolidată, dar mai ales *creată*, printr-o mișcare de translație corespunzătoare care să cuprindă toate formele specifice și adiacente artei teatrale, tot ceea ce presupunea cît de cît un contact viu și nemijlocit cu publicul spectator, tot ceea ce putea să contribuie la animarea spirituală a tineretului și a intelectualității de la sate. Nu interesa deocamdată mișcarea culturală de la orașe, unde de bine de rău anumite premise ale ei existau, ci în primul rînd aceea din mediul sătesc, unde posibilitățile de manifestare erau mai reduse, iar conținutul lor nu întotdeauna evoluat. Horia Petra-Petrescu a militat pentru transformarea spectacolului într-un mijloc de manifestare și de afirmare a specificului național (prin limbă, costume și mod de a gîndi), subordonîndu-l prin urmare marii acțiuni de sprijinire a unității naționale. Iar în acest scop declamările, cîntecele, dansurile, concertele erau mai specifice decît unele traduceri făcute din literatura dramatică apuseană. Iată de ce *Revista teatrală* are în primul rînd acest caracter *poporan* (sau *poporal*), ca mai toate revistele de cultură

apărute în Transilvania pînă atunci, preocupată fiind să îndrume și să organizeze mișcarea culturală din toate orașele și satele provinciei, consacînd acestei chestiuni discuții speciale, ca de pildă: cum trebuie să fie piesele teatrale pentru satele noastre, cum se organizează șezători la sate, care sînt piesele teatrale vrednice de jucat etc. *Revista teatrală* urma să fie centrul acestor eforturi, pînă acum sporadice și risipite, așa după cum afirmă redactorul ei: « Mi-am zis: munca care o îndreptățește neamul nostru în Ardeal pe terenul acesta este frumoasă, dar energia întrebuițată nu se aduna într-un focar care să întrerupeză maximul de căldură recerut. Cu apariția organului proiectat (a *Revistei teatrale* — n. n.) s-ar spori emulația între diferitele centre românești și astfel organul va ajunge cu timpul o icoană fidelă a stării noastre culturale pe terenul teatral »⁴.

Apelul său se îndreaptă deopotrivă către preoții și învățătorii de la sate, către intelectualitatea de la orașe, către corurile și societățile de diletanți pentru a-și intensifica activitatea. În legătură cu piesele incluse în repertoriu, Horia Petra-Petrescu ține să formuleze cîteva cerințe absolut necesare. De subliniat că prima cerință este una de ordin estetic: piesele trebuie să prezinte fapte iar nu să le descrie, pentru că altfel mesajul piesei se diluează. Recomandă de asemenea ca piesele alese să fie vesele, pentru a răspunde nevoii de destindere a ascultătorilor, să aibă, dacă se poate, subiecte alese din sfera de activitate a celor cărora se adresează, să conțină caractere tipice și mai ales să fie morale; dar această morală « să nu fie subliniată de zece ori căci atunci displace chiar și celui mai de pe urmă țăran ». Și mai departe: « Din fapte, din vorbe să reiasă această morală și nu din rostirile patetice, cu gușa plină »⁵.

Reluînd discuția într-unul din numerele următoare, Virgil Onițiu se pronunță pentru tendința morală în teatru și împotriva « artei pentru artă », arătînd că în cazul pieselor pentru săteni « tendința etică ni se pare o condiție *sine qua non* »⁶. Pentru el teatrul de la țară ar trebui pus pe același plan cu biserica și școala, acordîndu-i-se o atenție similară. El indică patru momente absolut indispensabile în montarea oricărui spectacol, pentru « a începe să înțelegem rolul serios al teatrului ». Primul moment e *alegerea pieselor* și e cel mai important. După părerea lui Onițiu, a nu ține cont de acest moment înseamnă a sacrifica atît teatrul, cît și publicul. De aceea el pretinde să se aleagă « piese scrise pe înțelesul sătenilor și din sfera de gîndire a poporului de la sat »⁷, dînd preferință pieselor cu tendință etică, cu aluzii clare la realitățile locale. În ceea ce privește al doilea moment, care constă în *alegerea directorului și a regizorului teatrului de la țară*, Onițiu are de asemenea o opinie sănătoasă,

² Olimpiu Boitoș, *Periodice ardelenne în rîstimp de o sută de ani*, Cluj, 1931, p. 38.

³ Horia Petra-Petrescu, *Cuvînt înainte*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 1, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Horia Petra-Petrescu, *Cum să fie piesele teatrale pentru satele noastre*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 1, p. 10.

⁶ Virgil Onițiu, *La chestia teatrului de la țară*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 3, p. 156.

⁷ *Ibidem*.

arătînd că aceștia trebuie să fie reprezentați de persoane cu garanție morală printre săteni, tocmai de «aceia pe care s-au deprins să-i vadă în fruntea tuturor mișcărilor spirituale și culturale serioase din sat». Același lucru îl consideră obligatoriu și în legătură cu al treilea moment: *alegerea diletanților și distribuția rolurilor*. Și aci Onițu susține răspicat: «fiecare diletant de la țară să reprezinte afară de scenă, în viață, o valoare etică»⁸; numai astfel i se pare că piesele jucate vor avea efectul maxim dorit. Tot în sprijinul conceperii teatrului ca o înaltă școală morală, invocă el și al patrulea moment care ar consta în *comentarea introductivă a piesei* într-un fel de avertisment sau prolog explicativ, în care chestiunile esențiale ale piesei să fie subliniate cu stăruință.

Această preocupare constantă față de mișcarea teatrală de la sate transpare și din alte materiale publicate în paginile revistei. În numărul 4 al ei, același Horia Petra-Petrescu dedică un nou articol acestei probleme, arătînd că «încă este inexplicabil cum la un neam ca al nostru nu se lucrează mai mult și mai sistematic pentru răspîndirea culturii în popor»⁹. Pe acest considerent el invocă crearea unei tradiții puternice care trebuie neapărat deschisă prin crearea unei trupe de actori de profesie care «să colinde orașele și satele noastre, sistematic, și să pornească dorul de emulație»¹⁰. Turneele pe care le făcuseră în Transilvania cîțiva din bursierii *Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, ca: Ionel Crișan, Șt. Mărcuș și Aurora de Barbu, ca și cele anterioare, ale lui Zaharia Bărsan, deschiseseră deja un drum fertil și larg spre inima publicului care aștepta nerăbdător. Spre a se vedea în mod practic de ce posibilități dispun localitățile Transilvaniei pentru cazarea artiștilor, pentru remunerarea și montarea unor spectacole, revista ia inițiativa unei anchete (pe bază de chestionar) ale cărei rezultate edificatoare sînt publicate în paginile ei. Totodată, revista publică în mod permanent dări de seamă asupra tuturor spectacolelor susținute în Transilvania și oferă numeroase sugestii. Printre ele se numără articolele periodice ale lui Petra-Petrescu, cu tematică pentru șezătorile literare de la sate (*Cum să serbăm memoria lui Iosif, Șezători literare-muzicale la sate, Cum se aranjează șezători la țară în Germania* etc.).

Problema repertoriului rămîne pe mai departe problema numărul unu a revistei, preocupată să ofere publicului lucrări care să contribuie la ridicarea nivelului estetic. Constatarea tristă, inserată de Horia Petra-Petrescu într-unul din rapoartele sale, precum că: «producția noastră teatrală e atît de anemică încît trebuie curată (însănătoșită — n. n.) din rădăcină»¹¹, își găsește remediul în instituirea unei rubrici speciale intitulată *Piese teatrale vrednice de jucat*, unde se recomandă publicului, după o riguroasă selecție, piese originale sau traduceri de

bună calitate. Între ele figurează piese de: Vasile Alecsandri (*Paraclisierul sau Florin și Florica, La Turnu Măgurele*), Costache Negruzzi (*Cîrlanii*), I. L. Caragiale (*Conu Leonida față cu reacțiunea*), Victor Eftimiu (*Ariciul și sobolul, Crăciunul lui Osman, Poveste de Crăciun*), George Ranetti (*Săracu Dumitrescu...!*) sau traduceri din: Molière (*Doctor fără voie*), Musset (*Un capriciu*), Goethe (*Dragoste cu toane*), Théodore de Banville (*Gringoire*), Goldoni (*Hangița*), Edmond Rostand (*Romanțioșii*) etc. În dorința de a realiza un repertoriu cît mai potrivit, Petra-Petrescu declară că a trebuit să depună o muncă de Sisif: pentru a recomanda 25 de piese a trebuit să citească cel puțin 200! Remarca e tristă, dar în vîlmășagul de traduceri și localizări anoste, cît și în peisajul arid al pieselor originale, ea oglindește o situație de fapt. De aceea, îndemnul spre ridicarea calității artistice a repertoriului și a spectacolului va rămîne o constantă de bază a activității sale din paginile revistei. Această dorință scumpă se poate descifra și din lista operelor dramatice străine și românești publicate de revistă. Iată cîteva dintre ele: *Wilhelm Tell*, de Schiller, în traducerea lui Șt. O. Iosif, *Cuvîntul dat*, de Polhes, în localizarea lui H. Petra-Petrescu, *Cîmp înțelenit*, piesă inedită de Ioan Adam, *Toderică*, după Holberg, *Toane sau Vorbe de clacă* de Ion Slavici, *Înainte de răsăritul soarelui*, de Gerhart Hauptmann, *Jertfa lui Avram*, de I. Broșu, *Curtea fără stăpîn*, de L. Azengruber, *În templul adevărului*, de Alfred Sutro etc. Totodată se acționează și în direcția îmbogățirii literaturii dramatice pentru copii, prezentîndu-se piese ca: *Răsplată*, de Candid Mușlea, *Frate și soră*, farsă localizată după O. Steiner de C. Mușlea, *Leana și George*, după frații Grimm de Radu Prișcu, *Georgică și mama sa*, prelucrare după W. Scharrelmann de H. Petra-Petrescu. În nota care însoțește piesele, H. Petra-Petrescu ține să avertizeze: «E o mare secetă la noi în privința pieselor teatrale pentru copii. Și e păcat. Pedagogia pune mare preț pe reprezentațiile acestea în care se pot manifesta: agerimea, îndemînarea și îndrăzneala de a juca pe scenă a micilor cetățeni. Cetățenii aceștia au să ne ia mîine-poimîine locul și dacă le-am infiltrat de cînd au fost mici dragostea față de manifestațiile teatrale, cu atît mai mare atenție au să dea teatrului»¹². Pentru a suplini lipsa, la inițiativa lui, *Biblioteca teatrală*, editată de Societate, va face loc în colecție multor opere dramatice adresate celor mici.

Tot pentru ridicarea nivelului calitativ al teatrului românesc, H. Petra-Petrescu introduce în revista sa analiza unor piese «exemplare», cum e cazul cu acelea ale lui Caragiale, sau discuții teoretice despre arta teatrală. Printre acestea se rețin cele cîteva disocieri făcute între teatru și celelalte arte din articolul lui Gligore Ion, *Teatrul și cinematograful*.

⁸ Ibidem.

⁹ Horia Petra-Petrescu, *Mișcarea noastră teatrală și zbuciumul sufletesc al intelectualilor de la noi*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 4, p. 238. A se vedea în acest sens și articolul aceluiași, *Este mișcarea noastră teatrală un lux?*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 3, p. 181—195.

¹⁰ Ibidem, p. 235.

¹¹ Horia Petra-Petrescu, *Raportul secretarului literar pe 1913*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 6, p. 400.

¹² A se vedea *Piese teatrale pentru copii*, în *Revista teatrală*, II, 1914, nr. 1, p. 21.

În același scop sînt publicate articole de specialiști europeni recunoscuți, cum ar fi: Coquelin despre *Arta de a spune versuri*, Gordon Craig despre *Regizorul viitorului*, Reinhardt Streker despre *Richard Wagner* etc. sau se reproduc dările de seamă consacrate pieselor înaintate la concursurile teatrale și muzicale publicate și inițiate de Societate, recenzii lucrate de Virgil Onițiu, Gheorghe Dima, Iosif Blaga, Horia Petra-Petrescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu și alții.

Alt factor pozitiv în activitatea *Revistei teatrale* este interesul manifestat pentru mișcarea teatrală a naționalităților conlocuitoare din Transilvania și a popoarelor vecine. Vom întîlni în paginile ei articole despre teatrul maghiar, despre activitatea diletanților sași sau despre teatrul popular francez și reprezentațiile de la sate din Germania. La acest capitol merită amintit articolul O «*casă a poporului*» și *mișcarea noastră teatrală*, scris în urma vizitei pe care redactorul revistei a făcut-o în localul socialiștilor din Saxonia, față de care, și în special față de August Bebel, nutrește sincere simpatii.

De mare importanță sînt apoi articolele sau știrile consacrate vieții și activității unor scriitori sau actori renumiți cum ar fi: I. L. Caragiale, St. O. Iosif, Ilarie Chendi, Zaharia Bârsan, Agatha Bărescu, Matei Millo, Petre Liciu, Gheorghe Dima și alții, articole dovedind gust literar și vocație critică. Dacă adăugăm acestora și alte inițiative ca: organizarea de conferințe pe teme teatrale, publicarea de programe și afișe teatrale în scopul întocmirii unei colecții muzeale, publicarea fotografiilor unor actori și interpreți talentați (Gheorghe Dima, Matei Millo, Grigore Manolescu, Ioan Anestin, Gheorghe Folescu, C. I. Nottara, Gheorghe Kiriak, Marioara Voiculescu etc.), a organizării unor cursuri pentru dirijorii de cor etc., ne dăm seama că activitatea Societății pentru crearea unui fond

de teatru român și a secretarului său literar, Horia Petra-Petrescu, a fost deosebit de rodnică și diversificată.

Este apoi un merit de seamă al redactorului revistei că a văzut mișcarea literară din Transilvania prin prisma unității naționale și a legăturilor indisolubile care o legase de cea de peste Carpați. Astfel, el a subliniat în repetate rînduri că «*legăturile cu repertoriul teatral din România ar trebui să fie mai strînse*»¹³, propunînd pentru aceasta schimburi de vizite și asistențe la teatrele din București, Iași și Craiova. După exemplul acestora, el se preocupă de crearea unor biblioteci teatrale corespunzătoare în care să figureze tot ceea ce s-a creat mai reprezentativ pe teren românesc în materie de teatru. Acest mod înaintat de a înțelege teatrul, ca o singură unitate de acțiune în jurul unei idei, a avut repercusiuni importante asupra mișcării teatrale din Transilvania în general și asupra *Revistei teatrale* în special. Însăși conducerea Societății a trebuit să consemneze în mod pozitiv această activitate, menționînd în raportul ei pe anul 1913: «*Ne face plăcere să constatăm că directorul revistei noastre, dl. dr. Horia Petra-Petrescu, s-a achitat de împlinirea primită nu numai spre mulțumirea deplină a comitetelor Dv., ci spre mulțumirea tuturor oamenilor de bine, care au salutat cu sinceră bucurie acest nou fort al luptelor noastre culturale. Revista teatrală, prin informația sa amplă, prin îndrumările sale multe și luminate, prin căldura și dragostea cu care bate la ușile tuturor celor chemați să participe la munca de cultură a neamului și-a asigurat, chiar și în acest scurt timp de existență al ei, un loc de cinste în presa noastră periodică*»¹⁴.

E o anticipare modestă a meritelor acestui însuflețit animator și precursor de teatru pe care i le recunoaștem acum cu prisosință.

MIRCEA POPA

„BIBLIOTECA TEATRALĂ” A „SOCIETĂȚII PENTRU CREAREA UNUI FOND DE TEATRU ROMÂN” DIN TRANSILVANIA

Societatea pentru crearea unui fond de teatru român din Transilvania, care a luat ființă la Budapesta în anul 1870 (Societatea s-a constituit în zilele de 4 și 5 octombrie, în cadrul adunării generale de la Deva, prezidată de Iosif Hodoș), a cunoscut începînd din anul 1895, după mutarea sediului comitetului la Brașov, o epocă de activitate intensă, plină de însuflețire. Noul comitet de la Brașov (avînd ca președinte pe Iosif Vulcan, ca vicepreședinte pe Virgil Onițiu, iar ca secretar pe Vasile Goldiș) a dat un nou impuls Societății, redeschînd interesul publicului româ-

nesc de aici pentru acțiunile întreprinse. Societatea își propusese ca scop numai să adune bani pentru edificarea unui teatru național în viitor; în fapt, însă, ea a adus o contribuție deosebită la dezvoltarea teatrului românesc în Transilvania. În fiecare an, Societatea își ținea adunările generale în diferite centre românești. Cu prilejul acestor adunări se juca teatru, se dădeau concerte, «*se citeau disertațiuni referitoare îndeosebi la chestiuni teatrale*» etc. Neuitate vor rămîne «*adunările generale de la Orăștie, Săliște și mai presus de toate sărbătorile (...) din Munții Apuseni, din vara anului 1900*»¹.

¹³ Horia Petra-Petrescu, *Raportul secretarului literar...*, p. 401.

¹⁴ A se vedea *Raportul general al comitetului pe 1913*, în *Revista teatrală*, I, 1913, nr. 6, p. 390.

¹ Vasile Goldiș, *Idei referitoare la înființarea teatrului nostru*, în *Anuarul IV al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1900--1901*, Brașov, 1901, p. 102--116.

La orașe și la sate încep să se dea reprezentații teatrale organizate de societăți de diletanți. La Făgăraș, în anul 1884, se înființează chiar o societate de diletanți români cu statute, al cărei scop era «lățirea culturii românești prin reprezentațiuni teatrale»².

În aceste împrejurări ia naștere ideea creării unei biblioteci teatrale, care să pună la dispoziția publicului românesc iubitor de teatru din Transilvania piese de teatru. Pentru editarea colecției *Biblioteca teatrală*, conducătorii Societății s-au adresat editurii și librăriei Ciurcu din Brașov. «Librăria și Casa de editură Ciurcu», fiind la Brașov, în apropierea graniței dintre România și Transilvania, își asumase «nobilul rol de mijlocitor al schimbului între cele mai de seamă produse ale literaturii noastre, devenind un principal factor întru susținerea legăturilor sufletești între fiii neamului dintr-o parte și alta a Carpaților». Ea a avut, de asemenea, meritul de a fi popularizat literatura română «în cercuri cit mai largi, de a fi dezvoltat plăcerea de citit, simțul pentru frumos și gustul literar în straturile de jos ale românilor»³.

Între «firma din Brașov Nicolae I. Ciurcu, librar, pe de o parte — și dl. Virgil Onițiu, ca reprezentant al comitetului Societății pentru crearea unui fond de teatru român în Brașov, pe de altă parte, în chestiunea editării unei biblioteci de piese teatrale» s-a încheiat următoarea «invoială» (contract): «Societatea pentru crearea unui fond de teatru român se angajează de-a îngriji de partea intelectuală a întreprinderii, adică: a) de-a scrie concurs după manuscrite de piese originale, prelucrări, localizări și traduceri; b) de-a îngriji de revidarea, recenziunea și eventual corectura pieselor prin bărbați competenți. Librăria Nicolae I. Ciurcu se deobligă a plăti un onorar de fl. 10 (zece) după coala de tipar (a 16 pag., garmond), care compete în jumătate autorului (traducător, prelucrător, localizator) și în jumătate aceluia bărbat designat de comitet, care a făcut revizuirea, recenziunea și resp. corectura piesei primite de comitet». Invoiala este publicată pe coperta din față (pe verso) a numărului 1 din *Biblioteca teatrală*, care a apărut în anul 1898.

În perioada care a urmat, pînă la primul război mondial, în colecția *Biblioteca teatrală* editată de Societatea pentru fond de teatru român au apărut 48 de numere, toate editate de Editura Ciurcu și vîndute de Librăria Ciurcu din Brașov, în baza învoielii încheiate. Acestea sînt:

- Nr. 1 — *Soare cu ploaie*. Comedie într-un act de Iosif Vulcan, 1898.
- Nr. 2 — *Idil la țară*. Comedie într-un act de Juin și Flerx, localizată de Maria Baiulescu, 1898.
- Nr. 3 — *Biletul de tramway*. Comedie într-un act de Gr. Mărunțeanu, 1898.
- Nr. 4 — *Un om buclucaș*. Comedie într-un act de Marc Michel și Labiche, localizată de Maria Baiulescu, 1898.
- Nr. 5 — *Trei doctori*. Comedie într-un act, localizată din l. germană de Virginia A. Vlaicu, 1898.

- Nr. 6 — *Pălăria ceasornicarului*. Comedie într-un act de Mdm. Émile de Girardin, localizată de A. G. N., 1899.
- Nr. 7 — *Unde dai și unde crapă*. Comedie în 2 acte de Alexandru Cosmar, localizată de Iuliu Popescu, 1899.
- Nr. 8 — *Pentru ochii lumii*. Comedie în 2 acte de Labiche, localizată de Gill, 1901.
- Nr. 9 — *Ruga de la Chiseteu*. Comedie populară într-un act, cu cîntece și joc, de Iosif Vulcan, 1902.
- Nr. 10 — *Vacanții*. Comedie originală într-un act de Maria Baiulescu, 1903.
- Nr. 11 — *Dragoste cu toane*. Pastorală într-un act de Goethe, traducere de St. O. Iosif, 1907.
- Nr. 12 — *O ședință comunală*. Comedie în 2 acte de G. Stoica, 1907.
- Nr. 13 — *Curiozitate femeiască*. Comedie în 1 act de M. Popescu, 1908.
- Nr. 14 — *Lăsata secului*. Comedie în 1 act de M. Popescu, 1908.
- Nr. 15 — *Artistele*. Comedie în 1 act pentru fete, de M. Popescu, 1908.
- Nr. 16 — *Șapte... și nici o ispravă*. Comedie într-un act pentru fete, localizată de M. Popescu n. Bogdan, 1908.
- Nr. 17 — *Milionu*. Comedie într-un act pentru fete, localizată de M. Popescu n. Bogdan, 1908.
- Nr. 18 — *Nicolae Vulpe*. Piesă din popor în 4 acte de P. Muntean, 1908.
- Nr. 19 — *Capriciul unui tată*. Comedie într-un act, din italienește de Z. Bârsan, 1908.
- Nr. 20 — *Cîntecul cocoșului*. Comedie într-un act, din italienește de Z. Bârsan, 1908.
- Nr. 21 — *Cîinele și pisica*. Comedie într-un act, din italienește de Z. Bârsan, 1908.
- Nr. 22 — *Slugă la doi stăpîni*. Comedie în 2 acte după C. Goldoni, de Z. Bârsan, 1908.
- Nr. 23 — *De la nord la sud*. Comedie în 1 act, din italienește de Z. Bârsan, 1908.
- Nr. 24 — *Casă vechie*. Comedie în 1 act, localizată de Adelina Tăslăuanu, 1909.
- Nr. 25 — *O simbăță norocoasă*. Piesă populară în 4 acte de I. V., 1910.
- Nr. 26 — *Moise păcurarul*. Piesă teatrală populară în 4 acte și 1 tablou, cu muzică, cîntece și jocuri, de Dr. Dionisie Stoica. Partea muzicală separată de Iacob Mureșanu, 1910.
- Nr. 27 — *Rococo*. Comedie într-un act de Gyp, localizată de X., 1910.
- Nr. 28 — *Bucătăreasa*. Comedie într-un act de Teodor Abt, prelucrare autorizată de Sebastian Stanca, 1911.
- Nr. 29 — *Vlădușu mamei*. Comedie 1 act, 1911.
- Nr. 30 — *Iepurașii la școală*. De Aurelia Păcățian-Rubenescu, 1911.
- Nr. 31 — *Farmacistul*. Comedie într-un act de Max Maurey, localizarea de M. Aegea, 1911.
- Nr. 32 — *Glorie postumă*. Comedie într-un act de Andre Mycho, localizată din limba franceză de I. Schiopul, 1911.

² Ibidem, p. 103—104.

³ A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1930, 6 iulie.

- Nr. 33 — *O repetiție*. Dialog, localizată de Marilina Bocu, 1913.
- Nr. 34 — *Un capriciu*. Comedie într-un act, localizată de M. D., 1913.
- Nr. 35 — *Un accident*. Comedie în 3 acte de C. Goldoni, localizată de M. Aegea, 1913.
- Nr. 36 — *Zoe*. Comedie într-un act de Yves Mirande, 1913.
- Nr. 37 — *Wilhelm Tell*. Dramă ist. în 5 acte, în versuri, traducere în forma originală de St. O. Iosif, 1913.
- Nr. 38 — *Învingeri strălucite*. Piesă într-un act de Georges Courteline, localizată de Horia Petra-Petrescu, 1913.
- Nr. 39 — *Micul mincinos*. Comedie în 2 acte, localizată de Bujorel, 1913.
- Nr. 40 — *Militărește*. Comedie într-un act, de I. R. Șirianu, 1913.
- Nr. 41 — *Poezii și monoloage*, de declamat, de H. P. Petrescu, 1913.
- Nr. 42 — *Capra cu 3 iezi*. Piesă pentru copii în 3 tab. de R. Prișcu, 1913.
- Nr. 43 — *Crăciunul lui Osman*. Tragi-comedie într-un act de V. Eftimiu, 1914.
- Nr. 44 — *Ariciul și sobolul*. Fabulă modernă în 1 act de V. Eftimiu, 1914.
- Nr. 45 — *Povestire de Crăciun*. Povestire într-un act de V. Eftimiu, 1914.
- Nr. 46 — *Pînea altuia*. Piesă în 2 acte, traducere de H. P. Petrescu, 1914.
- Nr. 47 — *Hangița*. Comedie în trei acte, traducere de N. Iorga, 1914.

Nr. 48 — *Domnu' scriitoruș*. Comedie țărănească în trei acte, traducere din rusește de Ștefan Bidnei, 1914.

În fruntea colecției *Biblioteca teatrală* se găsește un *Prolog*, compus de Iosif Vulcan, care a cunoscut un larg succes în rîndul maselor populare românești iubitoare de teatru din Transilvania.

Pe măsură ce au apărut, piesele de teatru din colecția *Biblioteca teatrală* s-au răspîndit cu destulă rezeziune în rîndul cititorilor. Puse în scenă de diferite echipe de teatru de amatori, ele s-au bucurat de mult succes: astfel, în cursul anului 1898, în care au apărut primele numere din *Biblioteca teatrală*, în Transilvania s-au dat 38 de reprezentații teatrale în limba română. În cadrul acestora, piesele apărute în *Biblioteca teatrală* au fost jucate de 9 ori, după cum urmează: *Soare cu ploaie*, de Iosif Vulcan, de 3 ori (Hațeg, Beiuș și Brașov); *Prolog*, de Iosif Vulcan, de 2 ori (Hațeg și Beiuș); *Idil la țară*, localizată de Maria Baiulescu după Juin și Flerx, de 3 ori (Brașov, Blaj, Abrud); *Un om buclucaș* de Marc Michel și Labiche, localizată de Maria Baiulescu, o dată (Rogla — Bistrița-Năsăud)⁴.

Numărul spectacolelor în care s-au prezentat piese apărute în *Biblioteca teatrală* a sporit la 11, în anul 1899; la 15, în anul 1900; la 28, în anul 1902; la 32, în anul 1904, dovedind rolul deosebit de important pe care l-a avut această colecție în dezvoltarea mișcării teatrale românești din Transilvania.

IOAN CIUREA,

ARHIVĂ TEATRALĂ: „AMINTIRILE UNUI ARTIST-AMATOR”

Sîntem în posesia unui manuscris care reînvie sugestiv și convingător efervescența cultural-artistică românească din Sibiu, în primii ani ai secolului XX. De la un martor nu numai direct implicat în activitatea teatrală și muzicală sibiană ci chiar inimosul ei animator. Iuliu Enescu, născut în 1881 în comuna Șimon, astăzi Bran, a urmat liceul la Brașov, unde a și lucrat o vreme după terminarea studiilor și unde a colaborat extraprofesional la toate manifestările culturale locale, fiind membru activ al *Reuniunii române de muzică*, al cărei dirijor era Gheorghe Dima. Aici a jucat pentru prima dată în reprezentații teatrale de amatori. Din 1901 s-a stabilit la Sibiu, oraș cu vechi tradiții culturale, cu un teatru german permanent, de dramă, operetă și operă, și unde a locuit următorii patrusprezece ani. Despre intervențiile sale de ordin artistic în acest interval ne relatează memoriile sale. Secretar al *Reuniunii române de muzică* și al *Societății diletanților din Sibiu*, toate spectacolele teatrale și concertele organizate în acest răstimp s-au datorat lui Iuliu Enescu, cîntăreț și actor talentat, scriitor, autor

de texte dramatice, pe lângă organizator eficient. În 1914, izbucnind primul război mondial și refuzînd să lupte în armata austro-ungară, I. Enescu a trecut Carpații, s-a oprit la București și s-a înscris voluntar în armata română.

Publicăm aceste amintiri legate de perioada Sibiului pentru că reprezintă pentru istoricul mișcării teatrale din provincie, ca și pentru istoricul formațiilor de muzică în România, un izvor, comunicarea directă a unor experiențe trăite. Ele scot la iveală aspecte mai puțin cunoscute ori chiar ignorate, cu privire la relațiile neînterupt existente dintre centrele românești din Transilvania și din țară. Deplasări s-au făcut în ambele sensuri: multe personalități de la București au venit să se producă la Sibiu, dar și de la Sibiu au venit la București, la Craiova, anumite formații artistice, de pildă turneul corului și echipei de operetă, care a constituit un eveniment, cu prilejul expoziției jubiliare din 1906. Datele cuprinse în aceste pagini despre diferiți mari actori cu care Iuliu Enescu a venit în contact la Sibiu completează uneori prin cîte

⁴ Vasile Goldiș, *Mișcarea teatrală la noi în anul 1898*,

în *Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1898—99*, Brașov, 1899, p. 25—43.

un detaliu concret profilul acestora: condiția Mari-oarei Voiculescu ca tânărul interpret al lui Gallus să-și radă mustața punctează exigența artistică a unei actrițe neconcesive. Este surprins Zaharia Bârsan înainte de a obține angajament la Teatrul Național din București. Sînt evocați în exercițiul profesiei lor Agatha Bârsescu, Liciu, Sturdza. Figurează de asemenea în amintirile lui Enescu Tiberiu Brediceanu, George Coșbuc, Ilarie Chendi, al căror patriotism reiese implicit.

În afară de farmecul care se desprinde din frazarea molcomă ardelenească și care te cîștigă, cercetarea acestor pagini de amintiri autobiografice duce la concluzia că Sibiul a fost într-adevăr un focar de viață culturală, cu artiști amatori entuziaști și serioși (Iuliu Enescu a interpretat la Sibiu 20 de roluri, în piese originale și străine), cu un public pretențios (se vede după repertoriu) și care nu admitea neglijențe, așa cum vor fi fost și alte centre din țară, despre care însă nu avem norocul să ne vorbească vreun manuscris.

ANCA COSTA-FORU

★

Amicus Plato sed magis amica veritas

Debutul meu actoricesc a fost la Brașov. În vara anului 1900, Maria Baiulescu, președinta *Reuniunii femeilor române* de atunci, se gîdea că, pentru sporirea fondului acelei reuniuni, n-ar fi de prisos, dacă pe lângă taxele membrilor și puținele donații, s-ar căuta și alte căi. Și a ajuns la ideea unei reprezentații teatrale. Poate că această idee i-a venit și din dorința de a vedea reprezentată comedia pe care o scrisese: *În vacanță* (era și autoarea unui volum de versuri). Faptul este că ideea lansată a prins imediat rădăcini și în scurtă vreme a și fost înjghebată o trupă teatrală de diletanți (pe atunci nu era în circulație cuvîntul de artist-amator), care era insufletită și de d-na L. Mureșianu (soția lui Aurel Mureșianu, directorul *Gazetei Transilvaniei*, care tradusese piesa: *Între patru ochi*, de L. Fulda și care asemenea voia să-și vadă reprezentată traducerea). Repetițiile le făceam toate în casa d-nei Mureșianu, care era mai încîpătoare. Mă găseam acolo cu prof. Nicolae Bogdan, d-rele Hareti Nemeș și Elena Cernea ș.a. După vreo opt repetiții am dat reprezentația cu aceste două comedii în teatrul de la « Redouta », cu o sală arhiplină. În piesa *Între patru ochi* jucasem pe baronul, în cealaltă piesă pe alt îndrăgostit.

Dragostea publicului local pentru teatru și muzică era așa de mare încît orice inițiativă în acest sens era călduros îmbrățișată, căci constituia un suport al mîndriei și conștiinței naționale, un stimulent de a nu rămîne în urmă față de națiunile conlocuitoare. Se urma tradiția înaintașilor de a ține vecinic trează ideea înfăptuirii unui teatru românesc, după care au jinduit atîtea generații și a căror flacără o țineau diferitele grupe de diletanți, ce se înjghebau în toate colțurile țării.

Simțeam cu toții o satisfacție și o mîndrie cînd vedeam sosind în oraș căruțele cu familiile preoților, învățătorilor și alții pentru aceste reprezentații, care îi mai smulgeau din monotonia satelor și le mai dădeau cîte o provizie de optimism.

Aceste inițiative de a înjgheba un spectacol teatral se loveau însă de mari dificultăți, din mai multe pricini. Mai întîi nu dispuneam de o sală de teatru, cu scenă și decoruri. Cele existente în orașele noastre erau ocupate în permanență de trupe de teatru maghiare sau germane, care numai întîmplător aveau zile în care nu se dădeau reprezentații teatrale. Chiar cînd se iveau astfel de zile ni se refuza sala, pe motiv că se țin repetiții. În al doilea rînd, pentru fiecare reprezentație teatrală trebuia obținută autorizația cuvenită de la autoritățile locale; trebuia să se prezinte textul pieselor ce urmau să se joace, să se arate numele persoanelor care au roluri la aceste reprezentații, însoțite de o declarație a lor că nu vor modifica nici un text din piesă în cursul spectacolului și, în fine, mai trebuia să aducem garanția unei personalități cu prestigiu, care lua răspunderea desfășurării reprezentației în bună regulă. Așa se explică de ce se preferau grupări în jurul corurilor și societăților muzicale, în locul celor de teatru.

★

În vara anului 1902 mă abătusem prin Brașov, unde dădui de Zaharia Bârsan, stînd singur pe terasa cafenelei « Transilvania ». Cu Zaharia Bârsan eram prieten de multă vreme, căci ca elevi de liceu locuisem vreo doi ani la aceeași gazdă, de la care ceream cîte o băncuță împrumut, ca să ne putem cumpăra un bilet de stat în picioare la spectacolele marelui artist italian Salvini, care venise cu trupa lui și la Brașov, unde dăduse numai trei spectacole: *Othello*, *Neguțătorul din Veneția* și *Romeo și Julietta*. Nu cunoșteam o boabă italienește, nici el, nici eu, dar ne strecuram cum se stingeau luminile, pe lângă zidul sălii pînă ajungeam aproape de scenă, ca să auzim mai bine cuvintele și să putem urmări mai de aproape jocul actorilor.

Il întrebai: « ce faci aici Zaharie? »

« Aș vrea să joc teatru, dar n-am cu cine ». « Asta nu-i problemă », îi răspunsei. « N-ai decît să alegi o piesă bună și să rogi pe cîțiva tineri și domnișoare să-ți dea concursul. Așa se face teatru aci ».

« Am să mă gîndesc la asta. Nu-i o idee de lepădat ».

La vreo cîteva săptămîni mă pomenesc cu o scrisoare de la el, trimisă din Sebeșul-Săsesc, în care-mi scrie că s-a hotărît să dea acolo o reprezentație de teatru cu piesa *Doi țărani și cinci cîrlani*, de C. Negruzzi, și un monolog: *Greva fierarilor*, de A. Theuriet, pe care-l va recita el. Urma să joc eu în comedia lui C. Negruzzi. Spectacolul a fost fixat pe o zi de duminică, eu urmînd să vin cu o zi înainte, ca să putem ține o repetiție, două. Fiind aproape de Sibiu, unde locuiam, și avînd legătură bună de tren, îi răspunsei că primesc. În ziua designată, a avut loc reprezentația în sala restaurantului din localitate, unde se improvizase o scenă în fund

din scînduri, ridicată pe butoaie mari de vin și legată cu scoabe de fier. Reprezentația a avut un succes peste așteptări. După spectacol s-a înjghebat un bal și petrecerea s-a sfîrșit în casa venerabilului preot Zevedei Mureșianu, tatăl viitoarei d-ne Veturia Triteanu, cu care mai târziu aveam să mă întîlnesc de multe ori pe aceeași scenă.

Lămurit de mine asupra posibilităților de a se juca teatru în Sibiu, unde se găsea o sală de teatru încăpătoare, înzestrată cu toate decorurile necesare, cu lumină și reflectoare electrice, cu un personal tehnic priceput, în vara anului 1903 Zaharia Bârsan îmi scrie de la București să-l ajut să dea o reprezentație de teatru la Sibiu, angajînd sala, făcînd afișele, punînd biletele în vînzare și primind să joc rolul baronului în piesa *Sacrificiul*, de Roberto Bracco, și rolul lui Tadeo Ferrari din piesa *Lăutarul din Cremona*, de Fr. Coppée, piese alese de el pentru această reprezentație. Rolul Gianinei urmînd să-l joace D-ra Hortensia Cosma. Curiozitatea publicului sibian, care cerceta regulat spectacolele de teatru, operetă și operă ale trupei teatrale nemțești, de sub direcția lui Leo Bauer, a fost satisfăcută de succesul reprezentației noastre, care urma după o pauză destul de lungă, de cînd nu se mai jucase teatru în limba română și a constituit o revelație pentru publicul românesc.

Începînd din acest an am fost colaboratorul permanent al lui Zaharia Bârsan pentru toate spectacolele teatrale de la Sibiu. Eu îi închiriam sălile de teatru, eu îngrijam de copierea și distribuirea rolurilor, obțineam autorizația, tipăream afișele și biletele, țineam repetiții pînă la sosirea lui, cu un cuvînt toată bucătăria înainte de reprezentație, fără nici o recompensă materială, tot profitul reprezentațiilor fiind dat lui Z. Bârsan.

La sugestia mea de a se alege pentru viitorul spectacol o comedie, Zaharia Bârsan ne-a trimis piesa: *Trei pălării de dame*, o comedie localizată de Emil D. Fagure. Reprezentarea acestei comedii a avut loc tot pe scena teatrului orășenesc din Sibiu, cu o sală arhiplină. Colaborau, în afară de mine, la această reprezentație d-nele Veturia Triteanu, Vătășanu, d-rele Hortensia Cosma, Colbasi, Munteanu, cum și I. Rebeaga, A. Bena, I. Budiu și T. Morariu. În urma acestui succes s-a înființat apoi *Societatea diletanților români din Sibiu*, al cărei secretar am fost ales eu, ca inițiator al acestei înjghebări, președinte fiind prietenul meu d-l Tiberiu Brediceanu.

În acele zile discutam și asupra alcătuirii unui viitor repertoriu și-mi amintesc, că între piesele alese erau și *Antigona*, de Sophocle, și *Ruy Blas*, de V. Hugo, în cazul cînd lui Z. Bârsan i-ar fi reușit să împrumute costumele de la direcția Teatrului Național din București.

Natura mă înzestrase cu o voce plăcută de bariton, ceea ce a făcut pe dirigijorul reuniunii de muzică din Sibiu, d-l Kirchner, după ce luasem de la el

ore de canto un an de zile, să mă recruteze printre soliștii acelei reuniuni. Astfel am putut activa în două direcții, și ca actor, și ca solist.

Pentru vara anului 1905 se plănuișeră la Sibiu mari serbări, cu ocazia inaugurării Muzeului etnografic, zidit de *Asociațiunea pentru literatură și cultura poporului român (Astra)*, care urma să-și instaleze birourile sediului central în aceeași clădire, cu sală de conferințe, ce urma să fie dată în folosință. Pentru aceste serbări, secretarul *Astrei*, Cornel Diaconovici, apelase la concursul *Reuniunii de muzică*, cit și la *Societatea diletanților români*, eu fiind secretar la amîndouă aceste societăți. Cornel Diaconovici, Tiberiu Brediceanu și cu mine am stabilit programul, după ce luasem contact și cu Z. Bârsan. Șirul reprezentațiilor a început la 15 august cu *Serata etnografică*, de Tiberiu Brediceanu. A fost prima compoziție muzicală de mai mari proporții a tînărului compozitor, care, utilizînd motive muzicale populare românești, a știut să capteze toată simpatia publicului.



Fig. 1 — I. Enescu în Tadeo Ferrari (*Lăutarul din Cremona*, de Fr. Coppée).

La 20 august 1905 s-a dat pe scena teatrului orășenesc din Sibiu opereta *Moș Ciocîrlan*, 3 acte, text de Grig. cav. de Pantazi, iar muzica de Tudor cav. de Flondor. Dirigijor: Herm. Kirchner, soliștii și corul fiind ai reuniunii de muzică din Sibiu¹. Uvertura operetei avea un motiv de doină, începută cu un pianissimo de viori și care se sfîrșea într-o horă frumoasă. În actul al III-lea, după izbînda vînătorii de urs, se intercalase și un balet, cunoscutul joc românesc: « Călușarii ». Reprezentația a plăcut atît de mult încît a trebuit să se mai dea și a doua zi.

Grecul Farfuridis, crișmar — Ion Ganea, Smaranda, nevasta lui — Letiția Popescu, Haralamb Călimăr, notar — Ermil Borgia, Chirilă, pescar — Ionel Crișan, Morarul — Emil Cioranu, Un paznic — G. Preșmereanu.

¹ În următoarea distribuție: Moș Ciocîrlan — Grig. cav. de Pantazi, Florica, nepoata lui — Lucia Cosma, Stan, cioban — N. Ștefănescu-Spirea, Tincușa, fata lui Farfuridis — Delia Olariu, George, vînător — Iuliu Enescu, V. Frunză, primar — N. Damian, Sanda, nevasta lui — Veturia Papp,

În ziua de 22 august, fiind programată inaugurarea sălii de teatru din noul edificiu al Muzeului etnografic, s-a dat o reprezentație teatrală, la care au participat mulți bucureșteni veniți dinadins pentru aceste serbări, printre care am remarcat pe N. Iorga, Simeon Mehedinți, Șt. Sihleanu, D. G. Kiriac ș.a. Deschiderea reprezentației s-a făcut cu un prolog, scris de bătrînul Iosif Vulcan, președintele de atunci al Societății pentru crearea unui fond de teatru român, recitat de Titu Morariu și care, îmi aduc aminte, se sfîrșea cu cuvintele: « și acum cortina sus! ». Prologului i-a urmat piesa *Fîntîna Blanduziei*, de V. Alecsandri, în regia lui Z. Bârsan, cu costume împrumutate de la Teatrul Național din București, aduse de artista Marioara Voiculescu, angajată de comitet pentru cele două reprezentații teatrale programate la Sibiu.

Distribuția interpreților la prima reprezentație a *Fîntînei Blanduziei* a fost următoarea: Horațiu — Z. Bârsan, Mecena — Titu Morariu, Posthumus — N. Munthiu, Scaur — I. Giurgiu, Zoil — A. Simtion, Gluto — I. Ganea, Hebro — I. Henteș, Gallus — Iuliu Enescu, Getta — Hort. Cosma, Neera — Lucia Cosma.

De ce a fost angajată d-ra Marioara Voiculescu și nu altă artistă de la Naționalul din București pentru aceste două reprezentații și de ce, la reprezentația inaugurală, rolul Gettei a fost jucat de Hortensia Cosma și nu de Marioara Voiculescu, cum se cuvenea? Marioara Voiculescu se remarcase în timpul din urmă pe scena Teatrului Național ca o artistă cu mult talent și farmec. Cînd a sosit în Sibiu, repetițiile pieselor erau mult avansate, totuși apariția ei a adus o învioreare la aceste repetiții.

Mirarea noastră a fost că, după cîteva zile, raporturile d-sale cu Z. Bârsan se răciră într-o așa măsură, de se credea într-o ruptură și renunțare de a mai juca. Începuse să fie ostracizată de Z. Bârsan, nu era însoțită nicăieri, lăsată să se descurce singură într-un oraș unde venise pentru prima oară. Simțul de datorie al acestei artiste a biruit totuși jignirea și cu un calm desăvîrșit și-a făcut datoria pînă la capăt.

Motivul pentru care n-a jucat dînsa la inaugurarea sălii de teatru ci Hortensia Cosma rolul Gettei era pentru ca să se dea o satisfacție societății sibiene, care depusese atîtea eforturi în pregătirea acestor serbări.

Spre surprinderea noastră, a celor ce jucam, oarecum îngrijorați, reprezentația s-a desfășurat fără nici o poticneală și a avut o reușită peste așteptările noastre. Noi o atribuiam nu jocului nostru (gazetele îl comentau elogios, între care și *Semăntorul*, sub iscălitura d-lui N. Iorga), ci calității piesei. Pentru reprezentația a doua, în care ea interpreta de data aceasta pe Getta, Marioara Voiculescu a cerut să se țină în dimineața zilei o nouă repetiție, în care cu o stăruință neobosită a retușat unele asperități ale interpretării diletanților. Eu jucasem pe Gallus cu mustața lipită. Mi-a cerut categoric, ca pentru reprezentația viitoare, să mi-o rad. Era mai exigentă în interpretarea diferitelor roluri decît Z. Bârsan, care era indulgent și comod. Ea nu putea trece peste o intonație care o jena și nici peste o replică lipsită de pasiune. A doua zi a avut loc al doilea spectacol cu piesa *Fîntîna Blanduziei*, cu Marioara Voiculescu în rolul Gettei. În timpul cînd mă fardam, a apărut în cabina noastră și m-a



Fig. 2 — I. Enescu în Gallus și Hort. Cosma în Getta (act I — *Fîntîna Blanduziei*, de V. Alecsandri).

întrebat: « Gallus, ți-ai ras mustățile? » Am râs și am dat din cap, că nu. « Să știi că nu joc, dacă nu-ți razi imediat mustățile! Ai înțeles? » Și a trebuit să-mi rad mustața.

Pe lângă jocul deosebit de emotiv al Marioarei Voiculescu, care a dat o creație desăvârșită, lucrată minuțios și sudată perfect, o Gettă cu pasiunea ei de o puritate fermecătoare, condițiunile scenice în care s-a desfășurat acest spectacol au fost excelente: decoruri adecvate, iluminare ireproșabilă, spațiu corespunzător desfășurării acțiunii.

Pe aceeași scenă s-a mai jucat piesa: *Necinstiții*, de Girolamo Rovetta, cu Z. Bârsan, Marioara Voiculescu, Adelina Tăslăuanu și cu mine (Orlando) în rolurile principale, tot cu mare succes, deși unele ziare au fost nedumerite de ce s-a ales tocmai această piesă, pentru împrejurările inaugurale (în special N. Iorga, în darea de seamă din *Semănătorul*, a accentuat răspicat că alegerea acestei piese n-a fost potrivită, iar despre jocul de scenă al lui Z. Bârsan spunea că e mai bun poet, decît actor). Eu cunoșteam motivul pentru care Z. Bârsan a insistat asupra piesei: cu cîteva săptămîni înainte, o văzuse la București, interpretată strălucit de marele actor italian Novelli, care mai jucase între altele și *Papa Lebonnard*.

Prin ce minune, n-am putut afla, dar raporturile dintre Z. Bârsan și Marioara Voiculescu au devenit după cîteva zile mai prietenești, mai colegiale și urmarea a fost că toți interpreții ne-am deplasat la Brașov, unde am dat un spectacol de teatru cu piesa *Necinstiții*.

La Sibiu manifestările teatrale au continuat. În 1906, primind invitarea consistorului arhiepiscopesc de a colabora la festivitățile împreunate cu sfințirea catedralei ortodoxe din Sibiu, ale cărei picturi murale sînt făcute de pictorul ardelean Octavian Smighelschi, societatea noastră de diletanți a pus în repetiție mai multe piese. Astfel: *Năzdrăvăniile divorțului*, de A. Brisson (în care eu am jucat rolul lui Bourganeuf), *Papa Lebonnard*, de J. Aicard (în care eu am interpretat rolul lui Robert), *Năpasta*, de Ion Luca Caragiale (cu următoarea distribuție: Dragomir — Radu Popea, Anca — Lucia Cosma, Ion — Z. Bârsan, Gheorghe — Iuliu Enescu), *Instinctul*, dramă în 3 acte de H. Kistemaekers (în care eu am interpretat rolul lui Lautriquet).

Dar cele mai strălucite succese le-a secerat *Reuniunea română de muzică* din Sibiu prin turneul său la București, cu ocazia Expoziției generale române, cum și la Craiova. D. G. Kiriac, dirijorul societății corale « Carmen » din București, trimisese o invitare din partea comisariatului expoziției de a participa în zilele de 10—16 iunie la « festivalul coral », dat de coruri la Arenele romane, sub conducerea sa, la care însă reuniunea noastră n-a putut participa, din cauza examenelor de fine de an. Pe de altă parte, compozitorul Tudor cav. de Flondor, obținînd de la direcția Teatrului Național din București sala pentru mijlocul lui septembrie, invită *Reuniunea română de muzică* din Sibiu să-i reprezinte la București opereta sa: *Moș Ciocîrlan*.

În calitate de secretar al *Reuniunii române de muzică* din Sibiu, am avut de îndeplinit o muncă



Fig. 3 — I. Enescu în Gheorghe Vinătorul (opereta *Moș Ciocîrlan*, de T. cav. de Flondor).

uriașă cu formalitățile, drumul, cazarea unui cor de 120 de persoane și a unei orchestre de 60 de persoane, dar dragostea cu care am fost întîmpinați mi-a ușurat această muncă. Neuitate vor rămîne acele momente de entuziasm și adevărată bucurie, ce au copleșit inimile noastre (...), neuitată va rămînea dragostea de care am fost împărțășiți în drumul nostru spre București și neuitate vor rămîne și « aplauzele nebune ale unui public ce nu mai știa în ce chip să-și arate entuziasmul ».

În ziua de 22 septembrie, reuniunea a dat în sala Ateneului primul ei concert, în cursul căruia, în aplauzele generale, D. Popovici-Bayreuth, pe atunci directorul Conservatorului din București, a predat din partea Conservatorului o cunună de lauri, cu următoarea inscripție: « Cînte și laudă *Reuniunii române de muzică* din Sibiu. Conservatorul de muzică și declamație din București ».

Opereta populară *Moș Ciocîrlan* s-a reprezentat în repetate rînduri pe scena Naționalului bucureștean, în aceeași distribuție ca și la Sibiu (în afară de două spectacole, cînd rolul Florichii a fost interpretat de artista Natalia Otto, solistă de la opera din Frankfurt-am-Main, la dorița compozitorului Flondor). Întreaga presă n-a avut decît cuvinte de laudă pentru aceste spectacole. Astfel *Viața literară* nr. 39 scria între altele: « După marea sărbătoare muzicală, ce ne-au dat corurile românești de pretutindeni, « Reuniunea română de cîntări din Sibiu » a venit între noi ca să dea o strălucire și

mai mare acestor zile prin producțiile sale ». Ziarul din Viena *Neue Freie Presse* din 22 octombrie scria: « Aus Bukarest wird geschrieben: An fünf Abenden brachte letzthin im Nationaltheater der rumänische Gesangverein von Hermannstadt die volkstümliche Oper: *Moș Ciocîrlan* von Tudor Ritter von Flondor zur Aufführung. Überrascht haben die frischen, belebten Ensembleszenen des Massenchores, welche sogar die sonst üblichen Darstellungen in den Berufsopern übertreffen ». Dar cea mai cuprinzătoare dare de seamă, care a zugrăvit fidel starea de spirit a ascultărilor acestor producții muzicale, e a lui N. Iorga, din *Semăntorul*, și merită a fi reprodusă aci, măcar fragmentar: « Reuniunea — traducere din nemțescul « Verein » — de muzică din Sibiu a împodobit serbările jubiliare prin venirea ei în București, unde a stat vreo zece zile, întrebuințate, nu atât cu vederea Expoziției și cercetarea orașului, cât cu necurmatele ei silinți pentru a ni se putea înfățișa în cea mai frumoasă lumină. În aceste zece zile de muzică pentru plăcerea noastră a tuturor și pentru înălțarea culturii românești în forma de armonie a cîntării am ascultat corul sibian în opera *Moș Ciocîrlan*. (...) Scena Teatrului Național și scena Ateneului au fost ocupate de acești oaspeți aleși timp de aproape o săptămînă, în care ei au săvîrșit fapta cea mai însemnată din viața Românimii, care este, în sfîrșit, neîndoielnic « unită în simțiri », după îndemnul vechiului poet al deșteptării noastre naționale. (...) De la început, a trebuit să impuie însă atitea însușiri excepționale pe care le stăpînește corul sibian. Adică: numărul cel mare al cîntăreților, frumusețea strălucitelor porturi cu care ei se înveșmîntă în mica tragedie de sat a lui « Moș Ciocîrlan » zgîrcitul, disciplina desăvîrșită, supunerea exemplară față de un conducător pe atât de meșter, cât de aspru, cum e Hermann Kirchner, seriozitatea înaltă cu care se cînta pînă și partea cea mai puțin însemnată ce se încredința fiecăruia, curăția și căldura care întipăreau orice manifestare a corului. S-a văzut repede și s-a înțeles pe deplin, culegîndu-se și neapărata învățătură, de care avem atîta nevoie, că aceștia nu erau oameni strînși la un loc de dorința ca să se vorbească de dinșii, sau de înfrurirea covîrșitoare a unei personalități izolate într-un mediu nenorocit, sau de farmecul ce se desface dintr-un profesor entuziast, care impune respectul pentru arta sa, ci că sibienii erau o mică oștire a idealului nostru, pe care-l serveau din toate puterile lor în această formă pură a cîntării... ».

Poate că acest entuziasm care a domnit a fost și unul din motivele care a îndemnat ca o delegație, avînd în frunte pe primarul Craiovei, să ne invite să ne abatem și la Craiova la întoarcerea către Sibiu.

² Revista *Luceafărul*, nr. 11—12, scria: « Cu toate că două pene enorme de pălărie m-au împiedicat să văd tot ce-a jucat Z. Bărsan, am putut totuși surprinde cîteva scene din cele două reprezentații date de el. Z. Bărsan, al cărui talent dramatic îl cunoaștem cu toții, are un ajutor de mare valoare, pe d-na Olimpia Bărsan, d-sa a fost o apariție nouă, surprinzătoare și incîntătoare pentru publicul sibian. Joacă cu multă căldură și realism, știe să sară cu multă îndemnare de la rolul de ingenuă, la piese ușoare, la roluri grele de

În urma acestei invitări, Reuniunea și-a luat drumul spre Craiova, întîmpinată de o deputațiune la Piatra-Olt. În sala de la « Belle Vue » a avut loc concertul, cu același program de la Ateneu, cu mici modificări. Toate dările de seamă ale presei locale au fost extrem de elogioase.

În 1908, Z. Bărsan venise cu soția sa, Olimpia Bărsan, și cu actorul Calmuschi la Sibiu, să dea două reprezentații. La prima reprezentație, cînd s-a jucat piesa: *Chinul unei femei*, de E. Girardin, am jucat și eu un rol².

În amintirea compozitorului Ciprian Porumbescu, de la moartea căruia se împlineau 25 de ani, *Reuniunea română de muzică* din Sibiu hotărîse să-l comemoreze, reprezentîndu-i opera *Crai nou*, cu text de V. Alecsandri, încredințîndu-mă pe mine cu punerea ei în scenă. De altă parte, prietinel meu Tiberiu Brediceanu terminase piesa sa muzicală: *La șezătoare*, cu textul de C. Sandu-Aldea și I. Borgia, solicitîndu-mă să i-o pun în scenă și să joc și rolul lui Moș Marin, ambele piese formînd un spectacol.

Distribuția în opereta *Crai nou* era următoarea: Dochîța — Veturia Triteanu, Anica — L. Barbu, Ispravnicul — I. Curea, Bujor — Iuliu Enescu, Leonaș — Sofr. Roșca, Moș Corbu — I. Ghișa, iar în *La șezătoare* era: Lelea Dumitra — Tulia Bogdan, Ileana — Veturia Triteanu, Sorin — I. Rădulescu, Moș Marin — Iuliu Enescu, Chiva — Iulia Dancăș, Radu — Sofr. Roșca, Marioara — Ana Voileanu.

Ambele piese au avut un succes deosebit, datorită valorii lor artistice cât și interpretării și splendorii vocale a Veturiei Triteanu, care a stîrnit un mare entuziasm.

Se întîmplase ca în anul acela, cu ocazia jubileului împăratului Franz Iosef, să se dea o largă amnistie condamnaților politici și celor nesupuși la recrutare, de care au beneficiat mulți ardeleni. Puțin timp după publicarea acestui decret, la 16 iunie 1908, s-au dat și reprezentațiile amintite și așa se explică faptul că la aceste reprezentații au asistat o mulțime de ardeleni beneficiari ai amnistiei, între care am remarcat pe poetul George Coșbuc și criticul Ilarie Chendi, care erau legați de Sibiu prin debuturile lor literare și prin amintiri din tinerețe. Apariția acestor vechi prietini ai Sibiului, atmosfera creată de acest spectacol, s-au împletit într-un entuziasm cum rar s-a mai întîlnit. Poetul George Coșbuc rămăsese după spectacol între tineret și, la insistența d-sale, ținînd minte că i-am cîntat doine ardelenesti pînă la ziua albă, în restaurantul « Unicum ».

Reprezentarea piesei muzicale *La șezătoare* s-a dat pe urmă, la cîteva săptămîni, și la Oradea-Mare, cu aceiași interpreți și aceeași regie, la pupitru fiind însuși compozitorul Tiberiu Brediceanu.

tragedie. D-na Bărsan e o artistă de mare viitor. D-l Enescu, harnicul conducător al diletanților din localitate, și-a dat concursul său jucînd în *Chinul unei femei*; în aceeași piesă a cules multe aplauze și micuța d-ră Augusta Popescu. Ultimele reprezentații date aci de Bărsan, au făcut să dorim două lucruri: Z. Bărsan să ne viziteze ceva mai des. 2. frumosele d-ne să poarte pene ceva mai mici sau să-și lase pălăriile. eft. » [Eftimiul].

În toamna aceluiași an, într-o zi am fost invitat la cină de dr. Octavian Rusu, avocatul băncii « Albina ». Nu eram dumerit asupra acestei invitații, căci după cunoștința mea nu se sărbătorea nici un eveniment familial acolo. Spre surprinderea mea la masă întâlnesc pe marea tragediană Agatha Bârsescu și pe noul ei partener, actorul Constantin Radovici, cărora am fost prezentat. Cina a decurs fără nici o aluzie la teatru, dar după cină, amfizionul casei, Agatha Bârsescu și cu mine ne-am retras în altă cameră și acolo dl. Rusu mi-a anunțat că d-na Agatha Bârsescu, în drumul ei spre Berlin, intenționează să dea împreună cu soțul ei o reprezentație-două la Sibiu, pentru care îmi cere să le stau în ajutor și să le dau concursul meu la orice ar fi necesar. Le-am răspuns că le stau la dispoziție cu modestele mele puteri, cu toată dragostea. I-am întrebat dacă au autorizația de la guvernul maghiar pentru aceste reprezentații; mi-au răspuns că nu au! « Atunci nu văd cum s-ar putea da aceste reprezentații, căci atât autoritățile locale, cât și proprietarul sălii de teatru, vor cere această autorizație », le răspunsei. « Apoi tocmai de aceea am apelat la d-ta », zise Agatha Bârsescu, « care joci teatru de atîta vreme, să ne stai în ajutor și să găsești dumneata o modalitate ». După o lungă discuție, i-am spus că după mine singura modalitate ar fi ca societatea noastră de diletanți să dea aceste reprezentații, cu concursul D-lor. Autorizația pentru acest gen de reprezentații se dă de către șeful poliției orașului, după ce i se arată programul. « Admirabil, răspunse Agatha Bârsescu, facem programul în așa fel ca să vă înglobăm și pe d-voastră în el ».

A doua zi mă dusei la dînsa să-mi dea programul. Pe mine mă designase să joc pe Iago, din tragedia *Othello*, de Shakespeare, scena a treia din actul III. Cînd m-am prezentat cu cererea și programul la șeful poliției, acesta m-a privit bănuitor și a zîmbit, căci a văzut șiretenia noastră. Dar cum marea tragediană era cunoscută de autoritățile și publicul sibian din 1895, cînd jucase ca oaspe al trupei de teatru germane de aci piesele: *Heimat*, de Sudermann, și *Des Meeres und der Liebe Wellen*, de Grillparzer, nu mi-a făcut nici o dificultate. Cînd i-am dus autorizația d-nei Bârsescu, aceasta m-a luat în brațe și m-a sărutat.

Toată seara am învățat rolul lui Iago. A doua zi m-am dus la locuința lor de la hotelul « Împăratul Romanilor » la repetiție și, după recitarea rolului meu, Agatha Bârsescu se întoarse voioasă către soțul ei și zise: « merge bine! ». « Da, merge », răspunse acesta. « Ei, acum să facem unele retușări, zise d-na Bârsescu. Eu am să mai recitez o dată scena, bagă de seamă mai ales la intonații și la pauze ». Și după vreo cîteva reprize, mi-a dat drumul.

Reprezentațiile s-au dat a doua zi în sala « Casei naționale », pentru a doua seară fiind programată și Veturia Triteanu, din partea diletanților. Programul primului spectacol se compunea din scene din piesele *Phedra*, *Othello* și *Hero* și *Leandru*, iar a doua, din *Sapho*, *Fiul pădurilor* ș.a. Și iată-mă jucînd teatru cu marea tragediană A. Bârsescu. Costumele avea să le dea chiar ea și eu mersei

seara la teatru, încredințat că acolo voi găsi totul de ce voi avea nevoie. Costumul lui Iago l-am îmbrăcat pe cămașa mea cu care venisem și care nu se potrivea, deoarece costumul era decoltat în față. Atunci d-na Bîrsescu scoase din geamantan o cămașă de-a ei și zise: « Îmbrac-o p-asta! ».

Datorită marelui talent al Agathe Bârsescu, reprezentația totuși a plăcut, deși erau numai fragmente din piese.

La o serată muzicală periodică (la care excelenta pianistă Minerva Brote obișnuia să ne adune, fie cîntăreți, fie pianiste), s-a vînturat ideea de a se aduce la Sibiu și alți actori din București. Eu scriesem o piesă de teatru: *Jertfa păcatului* (pe urmă i-am dat titlul: *După șase ani*), care de cîteva luni zăcea la secretariatul Teatrului Național din București, fără a primi un răspuns. M-am decis atunci să o reprezint pe scena teatrului din Sibiu, cu actori din București în rolurile principale și în acest scop m-am adresat mai întîi excelentului artist Petre Liciu, pe care-l văzusem jucînd în București în piesa: *Taifun* și care mi-a plăcut. Îl întrebai într-o scrisoare dacă n-ar fi dispus să joace în două seri la Sibiu și în ce condiții? Iată ce mi-a răspuns:

« 1910 ianuarie 30
București

Stimate Domnule Enescu,

Invitațiunea D-voastră mă onorează și aș fi fericit să pot veni să joc la Sibiu cu societatea de diletanți. Nu v-am răspuns mai curînd fiindcă doream să vă precizez și zilele anume, dar sînt și acuma în așteptarea răspunsului directorului teatrului, de la care atîrnă învoirea mea. Cum mi-o da un răspuns definitiv vă comunic (...). Rămîne de stabilit asupra pieselor, pentru asta ar trebui mai întîi să știu cam de cîte persoane, bărbați și femei dispuneți D-voastră pentru a juca. Eu, din repertoriul meu aș alege *Diavolul*, o comedie de Franz Molnar, sau *Banii* (*Les affaires sont les affaires*), de Octave Mirbeau, traducere de dl. Haralamb Lecca, aceasta din urmă are însă vreo 16—17 persoane. (...) În ce privește piesa ce-o veți alege D-voastră se prezintă o dificultate: oricît de curînd mi-ați trimite rolul și oricît de bine l-aș învăța, n-aș putea să-l joc numai cu 2—3 repetiții și mai mult n-aș putea face neputînd rămîne prea mult la Sibiu.

Cred dar că ar fi nimerit ca piesa aleasă de D-voastră să fie jucată numai de către societate, luîndu-mi neapărat sarcina de a conduce ultimele repetiții. Dacă acea piesă ar fi una cunoscută de mine, care poate s-a jucat și pe la noi, poate atunci ar fi cu puțință; ar trebui s-o cunosc mai întîi.

În privința rolului Iolantha din *Diavolul* și al Germenei din *Banii*, am vorbit cu d-ra Maria Filotti de la Teatrul Național, care le-a jucat pe scena noastră, și care a primit cu bucurie să le joace și la Sibiu. (...)

Primiți vă rog distinse salutări

P. Liciu
Strada Esculap 11 bis»

1910 Ianuarie 30

Dumenești

pe la noi, poate atunci să fi cu
putință; și trebuie să o emose mai
intâi. - În privința rolului Diavolului
din Diavolul, și al Germenei din
Damii, am vorbit cu St. Maria
Filotti de la Teatrul Național, care
le-a jucat pe scena noastră, și
care a primit cu bucurie să le
jocăm și la Sibiu.

În răspuns: puteți să
ope să vă fixez data venirii; vă rog
să mi dați lămuriri asupra legitimei;
să mi răspundeți și cedate despre Di-
avolul, și cit de numeroasă este
compagnia Stroate dramatică. -

De mi va sta în putință voi
canta să mă reped pentru o fi, dar
la Sibiu, chiar mai înainte. -

Primiti vă rog distinse salutare.

P. Liciu

Strada Esculap. 11, bis

Stimate Domnule Enescu

Invitațiunea Stroatei mă încurajează
și să fi fericit să pot veni să joc la
Sibiu cu societatea de diletanți. Nu
v'as răspuns mai curînd, fiindcă
doream să vă precizez și zilele anume
dar sunt și acum în așteptarea
răspunsului Directorului teatrului,
de la care aștept învoirea mea.
Cum mi-o da un răspuns definitiv
vă comunic; vă vom trimite de-a-
semenea coala subscrisă de mine;
în ce privește legitimarea v'as ruga
să mi mai dați oare-cari lămuriri,
cum ce ar trebui să legitimizez! -

Rămîne de stabilit asupra
pieselor, pentru asta ar trebui mai
intâi să știu cam de cîte persoane
cîmbiați și femei, dispunehi Stroatei
pentru a juca. Eu, din repertoriul
meu aș alege Diavolul, o comedie
de Franț Molnar sau Bani,
(Les affaires sont les affaires) de
Octave Mirbeau, traducere de St.
Haralamb Leca; aceasta din urmă
are însa pe-o 16-17 persoane;
Diavolul nu are de cit 14 și e
de un autor ungur, cea ce poate
ar înlesni și mai mult căpătarea
concesiei de la guvernul ungur;
ba chiar cred că atîtă această
măgulitoare i-ar face poate mai
duble și pentru viitor. - Eu vă

expediez, odată cu aceasta, și tra-
ducerea, ca să vedeți dacă va con-
vine și din alte puncte de vedere
la teatrul nostru s'a jucat cu
mult succes. - În ce privește piesa
ce-o veți alege Stroatei se prezintă
o dificultate: ori e de curînd
mi-ati trimite rolul, și ori cit
de bine l'as învăța, n'as putea
să l'joc mimat cu 2-3 repetiții,
și mai multe n'as putea face
împunînd lămuriri prea mult
în Sibiu. Bred dar că ar fi simțit
ca piesa aleasă de Stroate să fie
jucată numai de către Societate,
învîndu-mi, neapărat, sarcina de
a conduce Stroatele repetiții. Dar
acea piesă ar fi una inocentă
de mine, care poate s'a jucat și

Fig. 4 - Scrisoare a lui Petre Liciu adresată lui I. Enescu, datată 30 ianuarie 1910.

role mai desușugate de Gălb. în
latură, verbelet n; n; cu tăcăr dacti
de Montmacyray; le vrb. fctb lui cui
cred h; n; colo mai mult vrb 2-3
rolisane mici & cămătarului; a buco
tarului nă scriitorului care pot fi, tunde
h; pormare cu buco vrbto. —
Impresia cu fctb, vrb; teruina
pectacolul jicand a pnat > dac a
nui se va cere, o dancă în l'act, dancă
ficiul de autone Italian Roberto Bruno
ummai între noi trei. —
dacă pectare pectă francușă de vrb
cere de pectari de acat, vrb; regula
pctă socotilele cu ei, a cartă ne pri
vidine în nui un caz pe noi. —
bucur în pectare pectă în pectare pectă
lui, pectare dancă dancă dancă nui nui, o;
vrb; se pectare o comedie dancă dancă
dancă il pectă pectă pectă

București 23 martie 1910

Scumate domnule Enescu

Aj. vrb; expediz cele trei role albe
cu iscăliturile noastre respective
presum n; biletele noastre de legi
tunare. Mănușura acceptă con
ditile pectă, dar speră în eoz dancă
vrb; face afaceri bune nui h; de
pajubite de cheltuelile de vrb
cel pectă; cecă cu idt. n; fajadit
oare cum în principiu. — dancă
pctă se vrbto rolele dancă dancă
pctă pectă dancă dancă dancă

va jica dancă dancă. Noi vrb
reputa pectă aci, iar pectă acolo vrb
studia rolele pectă vrb; reputa vrb
reputa în cel h; pectă pe cari de
vrb; pectare impresia impresia
pectacolul. Noi vrb; pleca dancă
București cu vrb; de 2 dancă dancă
nui n; vrb; vrb; la Sibiu la 3 dancă
nui pectă imediat reputa h; —
In ce pectare pectă o dancă, cum
nui vrb; pectă se studia aci
vrb; pectă nui, pectare se
jicand dancă dancă dancă dancă
loca dancă dancă dancă dancă
este în reputa. dancă dancă

lui dancă este o comedie pectare
dancă dancă dancă, care vrb; pectă
f. mult. Vrb; rugat pectă în vrb
dancă dancă dancă dancă dancă
pctă acolo. In caz contrar vrb; h;
nui dancă dancă dancă dancă dancă
Bibliotheca pectă dancă dancă dancă
cântă dancă dancă dancă dancă dancă
dancă vrb; expediz imediat. —
dancă cuprind 7-8 role, dancă
dancă un nui rol de dancă
nui dancă il pectă dancă dancă. dancă
dancă dancă dancă dancă dancă
dancă dancă dancă dancă dancă
dancă; afaceri de dancă dancă dancă

Fig. 5 — Scrisoare a lui Petre Sturdza adresată lui I. Enescu, datată 23 martie 1910.

I-am răspuns că piesa *Diavolul* s-a jucat la Sibiu în mai multe rânduri. Este deci arhicunoscută. Aș prefera să se joace o piesă necunoscută, care ar atrage mai mult public, cum ar fi *Banii*. Dacă totuși dorește să se joace piesa *Diavolul*, eu n-am nimic împotrivă. I-am trimis și piesa scrisă de mine, rugându-l să se pronunțe, dacă îi convine să joace rolul principal, alegând pentru rolul Liei pe cine dorește el, dându-i în același timp și celelalte lămuriri.

Răspunsul lui Liciu a fost o politicoasă renunțare, dar, pentru a nu ne lăsa încurcați, ne-a recomandat pe Petre Sturdza și ne-a și pus în legătură cu acesta. Motivul pentru care a renunțat să joace la Sibiu a fost angajamentul lui de a face un turneu prin Bucovina, care era mai remuneratoriu, după cum am aflat de la Sturdza mai târziu.

Ca urmare, i-am scris deci lui Petre Sturdza, dându-i toate lămuririle necesare, fixând condițiile și alegând piesa din repertoriul său, pentru ca să cruțăm o corespondență ce ar fi târăgănit lucrurile. L-am autorizat să angajeze și pe d-l Mărculescu pentru aceste spectacole.

Între timp am făcut cerere către fișpanul județului ca să ne dea autorizația de a da aceste reprezentații, cu concursul celor trei artiști (Petre și Alice Sturdza, C. Mărculescu) din București, alăturând la cerere și piesele ce urmau să se joace, pentru ca să se convingă că nu conțin nimic subversiv sau agita-toric. Cererea am dat-o s-o prezinte prietinel meu Tiberiu Brediceanu, care cunoștea personal pe prefect și care a și reușit să primească autorizația cerută. Obținusem sala teatrului orășenesc pentru zilele de 9 și 10 mai 1910, cînd fixasem și data reprezentațiilor, făcusem afișele și pusesem biletele în vânzare, care se și vinduseră din primele zile. Repetițiile cu diletanții erau foarte avansate cînd au sosit cei trei artiști la Sibiu. Se înțelege că au fost întâmpinați cu multă căldură de societatea românească, fiind invitați în mai toate părțile și solicitați să-și dea

părerea cu privire la piesa mea. Astfel Eleonora Borcea, care traducea pe acele vremuri pe M. Sadoveanu în nemțește, l-a întrebat pe P. Sturdza ce părere are despre piesa mea, la care Sturdza i-a răspuns: «credeți D-voastră că noi am fi venit la Sibiu să jucăm într-o piesă proastă? Mulți autori din București ar fi bucuroși să poată semna o astfel de piesă».

Distribuția rolurilor în piesa *După șase ani* era următoarea: Barbu Marinescu — Petre Sturdza, Lia, soția lui — Alice P. Sturdza, Cireșanu — C. Mărculescu, Radu Cornea — N. Dordea, Ana — Mimi Popescu, Un doctor — A. Gușu, O infirmieră — M. Popescu.

Cealaltă piesă a fost *Ginerile d-lui Poirier*, în care jucam și eu pe Verdelet.

Cu niște săli pline pînă la refuz s-au jucat aceste piese în cele două seri, spre satisfacția publicului, care-și manifesta mulțumirea prin aplauze furtu-noase și repetate și prin chemări la rampă.

După actul al II-lea al piesei mele, fiind chemat la rampă, mi s-a predat din partea societății sibiene ca dar un ceas de aur, prin Tiberiu Brediceanu, cum și o cunună de lauri, iar artiștilor bucureșteni buchete de flori.

Între mine și P. Sturdza se stabilise din timpul șederii sale în Sibiu o prietinie caldă și sinceră, care a durat pînă la moartea sa, pe care am regretat-o adînc. Ne scriam des și păstrez și azi corespondența primită.

Anul ce-a urmat rugasem pe artistul N. Soreanu să joace la Sibiu în piesa: *Brîndușa*, de E. Brieux, dar cum îmi răspunse că nu poate veni, deoarece era angajat într-un turneu, am jucat piesa aceasta cu diletanții din Sibiu. Rolul Brîndușei l-a jucat Claudia Goga, iar rolurile principale de bărbați eu și prietinel meu Sofroniu Roșca.

Tot cu diletanții din Sibiu am jucat, în același an, și piesa: *Un faliment*, de Björnsterne Björnson,



Fig. 6 — Primirea în gara Sibiu a trupei Victor Antonescu în turneu (de la stînga spre dreapta: Oct. C. Tăslăuanu, Iosif Șchiopu, d-nele Victor Antonescu și Marioara Ciuculescu, Ion Brezeanu, Veturia Tri-teanu, I. Enescu, Emil Fagure, Victor Antonescu, C. Mărculescu ș.a.).

Stimatele domnule Ionescu,

Vă rog să-mi scrieți
 - la adresa răscumpărării
 - a treburilor să-mi scrieți
 în sept. lui Vlaicu-Vodă
 care mi-a preocupat mult
 - Conținutul cu suma de
 500 lei (cinci sute) șase
 din care eu voi achita
 trupa. Vă rog să-mi scrieți
 va fi în sarcina d-voastră
 și a accesoriilor. Cheltuielile
 eliberării a 6 scenei
 precum și a celor 200 lei
 și existând la d-voastră, vă
 rog să-mi scrieți de asemenea.
 Numarul reprezentării
 nu mai fi mai puțin

de 25/donada de 100 lei
 în timp de 10 zile
 în cascaud un se va
 da în timp de trei zile
 de zile consecutive cel
 25 repr. Ostră vă plăti
 pată a achita suma
 de 500 lei. șase.
 - La nu mi se pare că
 gente în vîntul meu
 dar eu suma de 500 lei
 șase, trebuie să fac
 angajamente la mare
 ca să pot face ceva
 nu da 100 lei hămbă
 - în capul de pată
 lusa scopul fiind
 creșterea marelui
 ca să pot înțelege
 cu duranță la mare
 și de oameni și bășci
 și de noi. - Vă alătur
 o listă de arhivă

de pe care eu voi
 a să-mi scrieți
 la adresa să-mi scrieți
 în sept. lui Vlaicu-Vodă
 care mi-a preocupat mult
 - Conținutul cu suma de
 500 lei (cinci sute) șase
 din care eu voi achita
 trupa. Vă rog să-mi scrieți
 va fi în sarcina d-voastră
 și a accesoriilor. Cheltuielile
 eliberării a 6 scenei
 precum și a celor 200 lei
 și existând la d-voastră, vă
 rog să-mi scrieți de asemenea.
 Numarul reprezentării
 nu mai fi mai puțin

cu cel mai dăruitor
 și salutar.

Aristide Demetriade

6 oct 1913

București

P.S. Vă rog să-mi scrieți
 în sept. lui Vlaicu-Vodă
 care mi-a preocupat mult

Fig. 7 – Scrisoare a lui Aristide Demetriade adresată lui I. Enescu, datată 6 octombrie 1913.

eu interpretind pe Tielde, pe d-na Tielde a interpretat-o d-na M. Drăuboiu, pe avocatul Berent Sofr. Roșca, pe Pastor Vasile Stoica ș.a.

În anul 1913, primind autorizația de la guvernul ungar, o echipă de artiști de la Teatrul Național din București, compusă din actorii: Victor Antonescu, Ion Brezeanu, Const. Mărculescu și d-nele Antonescu, Maria Ciucurescu ș.a., a făcut un turneu de teatru prin orașele din Transilvania și Banat, începînd cu Sibiul. Succesul acestui turneu m-a determinat să plănuiesc un al doilea turneu de teatru cu artiști din București, alegînd în acest scop ca șef al acestei echipe de artiști pe Aristide Demetriade, căruia i-am scris la București, arătîndu-i în linii generale condițiunile la care m-aș putea

angaja, în cazul cînd am putea obține autorizația pentru acest turneu de la guvernul maghiar, lăsîndu-i toată libertatea în alegerea pieselor, cum și a interpreților. Am stabilit o corespondență cu actorul care tocmai juca la București Vlaicu Vodă, un rol în care a fost neîntrecut; dar spre regretul nostru, guvernul maghiar nu ne-a dat autorizația cerută și astfel acest turneu a rămas neînfăptuit.

A urmat pe urmă războiul și îndeletnicirile mele au trebuit să se îndrepte în alte direcții, căci în urma înfăptuirii idealului național, în inima Transilvaniei a prins rădăcini un teatru și o operă permanentă, la care au alergat artiști din toate colțurile țării, să dea acestor așezăminte de cultură strălucirea cuvenită.

IULIU ENESCU

MUZICĂ – MUZICOLOGIE

CRONICA VIEȚII MUZICALE.

ÎNCEPUT DE STAGIUNE (SEPTEMBRIE – NOIEMBRIE 1971)

Cel mai interesant fenomen al începutului de stagiune muzicală, dincolo de bogăția și calitatea concertelor, îl reprezintă excepționalul aflux de public, înglobînd și prezența masivă a tineretului. Există, în momentul de față, o minunată *foame* de cultură a noilor generații, care tind chiar să pătrundă în adîncimea faptului artistic. După mărturia celor ce lucrează în sectorul muzical al Bibliotecii Centrale de Stat, concertele mai importante sînt totdeauna precedate de cercetarea amănunțită a partiturilor de către un număr mereu sporit de melomani, care țin să se pregătească pentru audierea capodoperelor în sală, prin cunoașterea amănunțită a textului. În pauzele concertelor, schimburile de păreri sînt tot mai interesante, dovedind (de altfel și reacția auditoriului la prestațiile artistice de calitate variabile este din ce în ce mai fin diferențiată) o evoluție rapidă a gustului muzical, a unui discernămint de o acuitate mult sporită.

Din fericire, diversitatea manifestărilor muzicale și — în marea majoritate a cazurilor — nivelul lor au reușit să vină în întîmpinarea acestui interes vizibil crescut față de marea muzică. Este probabil că și preocuparea instituțiilor muzicale pentru alegerea cît mai chibzuită a repertoriului, astfel încît să se ofere auditorilor garanția participării la evenimente artistice scutite de semnele improvizăției și experimentărilor sterile, a avut un rezultat pozitiv. Valorificarea creației naționale s-a îmbinat în chip armonios cu luminarea unor creații compo-nistice și interpretative reprezentative din cultura universală. Numărul ansamblurilor și individualităților muzicale de prestigiu care ne-au vizitat țara la începutul stagiunii a fost neobișnuit de ridicat și — din acest punct de vedere — alegerea s-a dovedit, mai mult decît o dată, dificilă pentru

melomanul încercat, ca și pentru tinerii ce s-au apropiat poate pentru prima oară acum de un tezaur pînă de curînd nedescoperit.

Stagiunea principalelor formații simfonice ale capitalei a început cu execuția cîte unei ample lucrări vocal-simfonice de Gheorghe Dumitrescu, ca un omagiu adus vastei munci de creație depusă de două decenii încoace de către acest compozitor pentru evocarea unor momente de răscruce ale istoriei poporului român, într-un limbaj muzical de o largă putere de pătrundere și înrîurit de trăsăturile ritmico-melodice ale folclorului. Alături de binevenita reluare a oratoriului *Tudor Vladimirescu* la Filarmonica de Stat «George Enescu» (24–25 septembrie), a fost prezentat de către Radioteleviziune oratoriul scenic *Meșterul Manole* (30 septembrie). A reieșit și de astă dată faptul că Gheorghe Dumitrescu continuă să valorifice stilul inaugurat la «Săptămîna muzicii românești» din 1951 prin triumful celei mai izbutite lucrări ale sale; totuși, legenda țesută de imaginația populară în jurul zidirii mănăstirii de la Argeș i-a sugerat compozitorului o muzică de o duiosie pătrunzătoare — departe de dramatismul încrîncenat al oratoriului despre Tudor. Este o viziune predominant lirică, ce și-a pus pecetea și asupra unui oarecare monocromism al întinsei partituri, tîlmăcită cu multă autenticitate de către Iosif Conta, formațiile Radio-televiziunii și un grup de destoinici soliști.

Tot pe linia cinstirii valorilor culturii muzicale naționale, trebuie semnalat concertul omagial închinat lui Mihail Jora, cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la nașterea regretatului maestru. Seara de muzică de cameră Jora (11 octombrie) a readus în actualitate pilduitoarea subtilitate armonică a scriiturii sale de maturitate (*Cvartetul nr. 2*, compus în 1966) și contribuția fundamentală la cristalizarea

cîntecului cult românesc (lieduri pe versuri de Eminescu, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Pillat, Mariana Dumitrescu). Foarte plăcută a fost și reîntîlnirea cu muzica lui Marcel Mihalovici, compozitor aflat sub directa înîriuire a geniului lui Enescu (repetatele sale vizite în țară aduc, de fiecare dată, ecouri inedite ale ultimilor ani parizieni ai maestrului, cunoscuți de puțini alții atît de fidel ca de acest extrem de devotat prieten) și devenit unul din factorii de legătură cei mai puternici între cultura muzicală românească și cea franceză. *Simfonia a V-a* de Marcel Mihalovici a fost compusă în anii 1966–1969, în memoria marelui dirijor român Ionel Perlea, și și-a primit acum prima audiție mondială (7 octombrie), în interpretarea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Iosif Conta. Este o muzică rafinat țesută, de o înaltă spiritualitate și evocînd unele ecouri enesciene determinate, probabil, nu atît de ceea ce s-ar putea numi o influență concretă, cît de anumite afinități umane adînci.

Șirul oaspeților străini de seamă salutați în acest început de stagiu de publicul românesc a început cu ilustrul violonist sovietic David Oistrach, care a participat ca solist la un concert simfonic extraordinar (20 septembrie) și a oferit un recital cu concursul pianistei Frieda Bauer (22 septembrie). Oistrach ne-a apărut pe culmile artei sale echilibrate și armonioase, dar adăugînd încă însușirilor binecunoscute ale cîntului său o forță emoțională nouă și o diferențiere coloristică sporită, ce contribuie la consolidarea prestigiului său de prim-violonist al epocii noastre. Va rămîne, fără îndoială, memorabilă interpretarea dată *Sonatei nr. 1* de Bartók, operă monumentală, dar cu subtilități și ornamente arhitectonice care nu pot fi apropiate auditoriului decît printr-o asemenea tălmăcire egal de substanțială și de elevată, ca cea oferită în această împrejurare de către Oistrach și Frieda Bauer. De altfel, reprezentanții muzicii sovietice care s-au manifestat într-o epocă apropiată în sălile de concert românești au dovedit o evoluție paralelă către culmi de rafinament stilistic a căror cucerire nu o tentaseră în trecut. Lucrul se referă atît la execuțiile Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Moscova dirijată de Rudolf Barșai (5 și 6 octombrie), cît și la cele ale Orchestrei simfonice de stat a Uniunii Sovietice, aflată sub conducerea lui Evghenii Svetlanov (4 și 5 noiembrie). Redarea *Artei fugii* de Bach și a *Simfoniei nr. 49 în fa minor* de Haydn în primul caz, a *Suitei a II-a* din baletul *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel în cel de-al doilea, a dovedit o năzuință comună către realizarea unui ideal de fidelitate absolută față de text și de transcendere a datelor acestuia în favoarea unei sugestivități artistice maxime. Este, în același timp, o forare mai adîncă a solului muzical, în scopul pătrunderii în zone de adîncime încă neexplorate și unde pot fi găsite temeiuri esențiale ale ființei operelor prezentate. Iată, fără îndoială, domenii noi de cercetare pentru maeștrii interpreți sovietici faimoși și pînă acum pentru acuratețea tehnică impecabilă a prezenței lor concertistice.

În octombrie au avut loc în fața publicului românesc și o serie de reprezentații oferite de

Ansamblul de balet China, care ne-a adus mesajul revoluționar militant, al unei arte pătrunse de realitățile grandioase ale construirii noii societăți de către un popor uriaș, aflat în plină ascensiune. Baletele *Detășamentul roșu de femei* și *Fata cu părul cărunt*, ca și concertul pentru pian și orchestră *Fluviul Galben* sînt creații colective de o mare forță patetică și rezultate dintr-un elan creator coordonat de încrederea puternică în măreția țelurilor de atins. Puritatea impecabilă a interpretării muzicale și coregrafice (suflul colectiv al operelor se întemeiază pe măiestria individuală pilduitoare a fiecăruia dintre interpreți, dublată de simțul încădrării organice într-un ansamblu impunător) a sporit eficiența manifestărilor artiștilor chinezi, care s-au bucurat de o primire caldă din partea unui public extrem de larg.

Un eveniment muzical deosebit l-au constituit concertele formației « Kreuzchor » din Dresda, care au prilejuit audierea oratorului *Johannes Passion* de Johann Sebastian Bach, interpretat cu concursul unor soliști vocali bucureșteni și al Filarmonicii « George Enescu », sub conducerea profesorului Martin Flämig. Exponent al unei tradiții multiseculare, transmisă din generație în generație și regăsită în puritatea cristalină a vocilor de copii și de tineri ce alcătuiesc celebrul « Kreuzchor », ansamblul, care ne-a vizitat și cu cîțiva ani în urmă, a adăugat cunoscutelor sale însușiri și o undă de dramatism sporit, împrumutînd o notă și mai convingătoare conflictului din oratoriile bachiene. O altă formație germană, de astă dată din Köln, ne-a oferit fericitul prilej de a asculta muzica marilor maeștri ai barocului muzical în sonoritatea atît de plină de pitoresc a instrumentelor de epocă. « Cappella coloniensis », orchestra barocă a Radiodifuziunii din Köln, dirijată de Hanns-Martin Schneidt, este valoroasă în primul rînd prin respectul pentru autenticitatea instrumentelor, dobîndite fie prin cercetarea vechilor colecții fie prin construirea, în copii extrem de reușite, a unor instrumente (în special de suflat) identice cu cele vechi. Familiile de *Blockflöten*, oboiul și fagotul baroc, violele *d'amore*, viorile vechi cu sunet mai puțin răzbătător dar mai dulce, — toate acestea creează o ambianță particulară cu o mare putere de evocare și, în plus, deosebit de prețioasă pentru apropierea artistică de o epocă, cunoscută îndeosebi prin efortul istoricilor muzicii și prin contribuția, corectată de progresele tehnice respective, ale instrumentiștilor ce folosesc utilajul modern astăzi în uz. « Cappella Coloniensis » este una dintre formațiile ce se străduiesc cu succes să dezvelească straturi geologice muzicale acoperite de secole — și din acest punct de vedere eforturile ei se cuvin relevate în chip deosebit, ele venind în ajutorul muncii cercetătorului, întregind-o, accesibilizînd-o.

Precedînd cu puțin concertele formației din Köln (10 și 11 octombrie), cele ale Filarmonicii cehe dirijată de Václav Neumann (1 și 2 octombrie) ne-au pus în prezența altor tradiții valoroase, dintr-o epocă istorică ulterioară. Cu o sonoritate în care masivitatea și strălucirea se aliază permanent cu o muzicalitate caldă, orchestra cehă reprezintă

un tip desăvârșit al formației simfonice capabilă să se ridice către restituirea optimă a valorilor muzicii universale și în același timp să păstreze acel *cachet* specific național menit să-i definească oricând personalitatea. În cazul Filarmonicii cehe, specificul este dat de o suculență cu totul specială a ritmicității interpretării și de o anume duioșie cantabilă a sublinierii temelor, care mai ales în cazul redării capodoperelor clasicismului național (*Sinfonia a VIII-a* de Dvořák) se dovedește deosebit de adecvată.

Parcă pentru a completa această defilare remarcabilă a unor formații muzicale ilustrând epoci, genuri și stiluri atât de variate, ne-a vizitat și un grup masiv alcătuit din cei mai de seamă reprezentanți ai jazzului clasic și modern american. Concertele din 3 și 4 noiembrie au constituit pagini vii de istorie a jazzului, prilejuindu-ne întâlnirea rînd pe rînd cu « Kid Thomas Preservation Hall Band », care face să re trăiască, cu o autenticitate egalată de

vitalitatea surprinzătoare a venerabililor ei instrumentiști, izvoarele tradiționale ale stilului *New Orleans*; cu sextetul de « Uriași ai jazzului » (« The Giants of Jazz ») în frunte cu marele improvizator la trompetă Dizzi Gillespie și cu pianistul Thelonious Monk, creatori ai stilului *be bop*; cu orchestra lui Duke Ellington, formație care reușește în cea mai mare măsură posibilă să se depărteze de șabloanele comerciale ale jazzului pentru ansambluri mari; în fine, cu cvartetul condus de Ornette Coleman, care își propune, fără să reușească întotdeauna să convingă, să creeze o libertate cît mai mare pentru desfășurarea improvizatorică a instrumentistului modern.

Sperăm că în prea puține rînduri am reușit totuși să oferim cititorului o imagine, măcar fugară, a frumuseții vieții muzicale bucureștene la începutul stagiunii 1971/1972.

ALFRED HOFFMAN

AL XIV-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE STUDII BIZANTINE – BUCUREȘTI, 1971 (LUCRĂRILE SECȚIEI DE MUZICOLOGIE)

Al XIV-lea Congres internațional de studii bizantine care a avut loc la București (6–12 septembrie 1971) a cuprins, ca și în edițiile anterioare de altfel, și o secție de muzicologie. Ședințele s-au desfășurat în zilele de 10 și 11 septembrie sub președinția prestigioasă a lui Oliver Strunk, Jorgen Raasted și a lui Gheorghe Ciobanu din partea țării noastre. Participarea unor mari personalități, varietatea și noutatea problemelor abordate promiteau încă de la simpla lectură a programului o manifestare de un deosebit interes. Ne-a atras atenția de la început faptul demn de remarcat că din cele 17 comunicări, o treime (și nu numai cele ale specialiștilor români) s-a referit la istoria muzicală a țării noastre și la monumentele ei culturale.

Astfel, tema cea mai amplu dezbătută a fost aceea a școlii muzicale de la Putna. Ea a constituit obiectul comunicării Larisei Agapie (Iași – România) intitulată *Une gloire à Saint Jean le Nouveau de Suceava et le problème des origines de la musique psaltique de Putna*, a lui Dimitrije Stefanović (Belgrad – Iugoslavia), a strălucitei analize filologice a dr. Anne E. Pennington (Oxford – Marea Britanie) intitulată *The Evidence of Notated Manuscripts for the Liturgical Pronunciation in Sixteenth Century Moldavia*¹, precum și a unor referiri substanțiale în comunicarea Danicei Petrović (Belgrad – Iugoslavia). Într-o prezentare de o remarcabilă ținută științifică, intitulată *Two Bilingual Music Manuscripts*

from the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Dimitrije Stefanović a comentat pe larg (alături de o antologie din secolul XV care aduce în circulație creatori sirbi necunoscuți pînă acum) același manuscris de la Putna din 1511; subliniind și el originalitatea creației muzicale a lui Eustatie, afirmă că textul Stihirei sf. Ioan cel Nou de la Suceava este o variantă a Stihirei în cinstea lui Ștefan Dečanski atribuită lui Grigorie Țamblac. Această teză a fost reluată și argumentată amănunțit și de Danica Petrović a cărei comunicare (*Music for some Serbian Saints in Manuscripts Preserved in Romania in Comparison with Different Melodic Versions Found in other Manuscripts*) s-a ocupat în principal de un manuscris rusec în notație *kriuki* aflat în colecțiile Academiei Republicii Socialiste România. Discuția s-a purtat îndeosebi în jurul problemei paternității textului literar putnean într-un viu schimb de opinii și informații.

O privire generală asupra pătrunderii și evoluției muzicii bizantine pe teritoriul românesc (*La musique byzantine sur le territoire de la Roumanie avant le XVIe siècle*) prezentată de Sebastian Barbu Bucur (București – România) s-a completat armonios cu tema comunicării lui Nicu Moldoveanu (București – România), *Les manuscrits de musique psaltique byzantine en Roumanie*. Această înfățișare sintetică a fondului nostru național de manuscrise a stîrnit un mare interes și vorbitorii au insistat asupra utilității catalogării științifice a acestor documente de o valoare inestimabilă atît pentru istoria noastră muzicală cît și pentru studierea evoluției, interferențelor, relațiilor din întreaga zonă sud-est europeană.

Tot la vestigiile culturii noastre s-a referit și comunicarea lui Jorgen Raasted (Copenhaga – Danemarca) despre un antologhion grecesc din a doua jumătate a secolului XVII, destinat mitro-

¹ Comunicarea continuă o preocupare mai veche a autoarei pentru monumentele muzicii românești din această perioadă, privity din unghiul de vedere al slavistului, concretizată într-un studiu esențial pentru o cercetare muzicologică viitoare: *Eustatie's Song Book: Some Observations*, apărut în *Revue des études sud-est européennes*, București, IX, 1971, 3, p. 565 – 583.

politului Theodosie al Țării Românești, achiziționat de curind de Biblioteca Regală din Copenhaga (A 17th Century Manuscript of Byzantine Music, Recently Acquired by the Royal Library in Copenhagen — NY, Kgl. Saml. 4466,40—).

În afară de latura pur documentară, comunicarea de o elevată ținută științifică a binecunoscutului savant danez atinge și o problemă teoretică deosebit de însemnată pentru noi, atunci când afirmă că « în lanțul de aur al tradiției orale și scrise fiecare verigă are funcția ei proprie. . . trebuie să fim atenți să nu ne concentrăm eforturile studioase numai asupra produselor unei anumite și unice perioade. Ori de câte ori iese la lumină o nouă sursă sîntem oarecum obligați să-i definim locul în acest lanț ». Este o poziție de largă cuprindere și înțelegere istorică a faptelor, care se opune purismului excesiv în numele căruia unii specialiști adoptă o atitudine rezervată față de documentele muzicale care, depășind secolul XV, nu mai aparțin culturii bizantine propriu-zise ci reverberațiilor ei în timp într-un univers spiritual la a cărui formare a contribuit și asupra căruia a pus o amprentă puternică. O altă problemă teoretică atinsă de J. Raasted este aceea a componenței antologiilor ca schemă de filiații profesori-discipoli pe de o parte, și ca reflectare a raporturilor dintre tradiția orală și cea scrisă pe de altă parte.

De mecanismul acestei perpetuări în timp prin transmisie din generație în generație s-au ocupat și muzicologii Bartolomeo Vito di Salvo (Roma — Italia), Ilona Borsai (Budapesta — Ungaria) și Elena Tontcheva (Sofia — Bulgaria). Primul (*La tradizione musicale liturgica orale della Badia di Grottaferrata*) a demonstrat teoretic și practic menținerea nealterată a practicii cîntării bizantine într-o enclavă de rit ortodox izolată în lumea catolică, explicînd-o prin condițiile vieții monahale. Ilona Borsai (*Mélodies coptes des textes grecs byzantins*) a adus un interesant exemplu de păstrare a cîntării liturgice în cadrul unei tradiții exclusiv orale pe căi foarte asemănătoare celor ale conservării și evoluției folclorului. Elena Tontcheva a comparat din punct de vedere paleografic și muzical zece copii din secolele XIV-XIX ale exercițiului cheironomic al lui Ioan Cucuzeles, punînd în lumină felul în care timpul a acționat asupra lui (*Quelques copies de l'exercice chironomique de Jean Koukouzeles du XIVe au XIXe siècle*). Asupra acestor aspecte ale vitalității cîntării bizantine, ale autenticității și dezvoltării tradiției orale în comparație cu cea scrisă, asupra specificului regional etc. s-au dus discuții animate.

Comunicarea prof. Oliver Strunk (Grottaferrata — Italia) cu privire la *The Carbone Menaia*

at the Biblioteca Vallicelliana in Rome a adus în fața secției contribuția celebrului savant la interpretarea notației arhaice în două din cele cinci volume (semnalate cîndva și de I. D. Petrescu) de o valoare muzicologică fundamentală.

Un alt grup de comunicări s-a ocupat de analiza anumitor aspecte de structură: Gh. Ciobanu (București — România) sub titlul *L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine* ridică problema (mult controversată în literatura de specialitate) a existenței genului cromatic încă din perioadele paleo- și mediobizantină. Întemeindu-se pe analiza enehematelelor și ftoalelor modului *nenano*, Gh. Ciobanu susține prezența structurilor cromatice (diferite de cele eline) încă de la începuturile muzicii creștine.

Dimitri Conomos (Oxford — Marea Britanie) cercetează cu o logică stringentă funcțiile mărturiilor mediane în muzica bizantină tîrzie — « *Paralage* » and its Bearing on Modal Signature in Late Byzantine Liturgical Chant —, subliniindu-le dualitatea și rolul în cadrul cîntării antifonice, precum și importanța paralagiei ca metodă de calcul pe trepte în stabilirea modurilor.

Christian Hannick (Münster — R. F. a Germaniei) s-a oprit, într-o interesantă expunere, asupra citatelor biblice din Stihirar, a căror relativă unitate în tratarea muzicală la diverși autori amintește de declamația ecfonetică.

O contribuție originală ca temă și nuanțată ca prezentare a adus și Ștefan Lazarov (Sofia — Bulgaria) în comunicarea *Pictogrammes et idéogrammes dans l'écriture musicale byzantine*. Abordarea notației muzicale din punct de vedere al imaginii grafice, al simbolicii semnului, al etimologiei denumirii este o cale posibilă către elucidarea anumitor aspecte privind evoluția, clasificarea și tipologia neumelor.

Johannes Koder (Viena — Austria) a sintetizat în comunicarea *Der Fünfzehnsilber am Kaiserlichen Hof um das Jahr 900* rezultatul cercetărilor sale asupra constituirii versului de 15 silabe în lirica bizantină de curte. Clara Lombardi Giodano (Roma — Italia) a propus cîteva ipoteze despre originea oratorului și polifoniei (*Kontakion et les chants byzantins, la graine de l'oratorio et de la poliphonie*).

Lucrările secției s-au desfășurat într-o atmosferă de lucru animată de discuții colegiale, prilejuind muzicologilor români specializați în această disciplină fructuoase contacte științifice și totodată o ocazie de a face cunoscută confracților lor din străinătate marea bogăție de surse și valori ale tradiției muzicale naționale.

ELENA ZOTTOVICEANU

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „MUSICA CAMERALIS” — BRNO, 1971

La a șasea ediție a sa, Festivalul Internațional de la Brno și-a propus ca, timp de nouă zile, între 25 septembrie și 3 octombrie 1971, să ofere publicului cehoslovac și numeroșilor invitați din străinătate o imagine cît mai cuprinzătoare asupra fenomenului creator pe care obișnuim

să-l cuprindem sub denumirea de muzică de cameră. Propunere pasionantă, dacă ne gîndim la rolul pe care muzica de cameră l-a jucat în procesul de cristalizare al stilului instrumental, în dezvoltarea formelor muzicale și a celor mai diverse tipuri de compoziții și, în ultimă instanță, în însăși evoluția muzicii,

mergînd pînă la cele mai variate tendințe ale secolului nostru.

« *Musica Cameralis* » — Brno 1971 nu a venit cu vreo inovație organizatorică față de edițiile precedente; ca și pînă acum, manifestărilor artistice ale festivalului li s-a asociat colocviul de muzicologie. Desfășurat pe durata a trei zile, între 27 și 29 septembrie, colocviul a invitat la dezbaterile unor multiple aspecte legate de fenomenul cameral. Iată care au fost subtemele propuse, în cadrul cărora au fost prezentate cele peste 50 de comunicări, referate și rapoarte: I — « *Theoretica, Aesthetica et Sociologica* »; II — « *Musica Cameralis Bohemica* »; III — « *Musica Cameralis: Definitio Termini* »; IV — « *Musica Cameralis Europae Saec. XVII, XVIII et XIX* »; V — « *Musica Cameralis Saec. XX* ».

Participarea internațională numeroasă — colocviul reprezentînd un loc de întîlnire muzicologică pentru specialiști din 21 de țări — a creat desigur premisele depășirii ariei central-europene, ca domeniu de investigare. S-a asigurat astfel lucrărilor un cadru de desfășurare propice abordării unor subiecte cu un conținut plasat în sfera general-europeană, reflectînd în același timp caracterul universal al muzicii de cameră, și, de asemenea, fapt deloc lipsit de importanță, permanența acestui concept.

Prestigiul de care se bucură în lumea muzicală științifică lucrările anuale de la Brno a fost întărit și în acest an, în afara contribuțiilor de înaltă ținută, de participarea unor personalități reprezentative ale muzicologiei internaționale. Vom cita printre alții pe John Clapham (Edinburgh), Dragotin Cvetko (Liubliana), Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg im Breisgau), Lev Ghinsburg (Moscova), Emil Hradecký (Praga), Andrzej Chodkowski (Varșovia), Walter Salmen (Kiel), Erich Schenk (Viena), Jiří Vysloužil (Brno).

Din partea României au fost prezenți la lucrările colocviului muzicologii prof. Ștefan Lakatos, prof. Romeo Ghircoiașiu (Cluj) și Vladimir Popescu-Deveselu (București), și compozitorul Tiberiu Olah (București).

O primă constatare ce se impune în legătură cu conținutul comunicărilor prezentate este tot mai accentuată deplasarea a preocupărilor specialiștilor către latura sociologică a cercetării. Desigur, acest lucru s-a evidențiat în primul rînd în cazul materialelor dedicate subtemelor I și a III-a. Au atras atenția contribuțiile lui Lev Ghinsburg (Moscova), Walter Salmen (Kiel), Vera Schwarz (Graz), Klaus Stahmer (Höchst), toate prezentate în cadrul primei subteme.

Subtema a II-a, oferind fără îndoială posibilități prioritare gazdelor, a cuprins și cîteva contribuții străine dintre care am cita pe aceea a lui John Clapham în legătură cu influențele indiene suferite de muzica de cameră a lui Dvořák din perioada americană.

Subtemele a IV-a și a V-a au beneficiat în general de comunicări cu referiri avînd un caracter mai restrîns, prin concentrarea interesului asupra activității sau caracteristicilor creatoare ale unui singur compozitor, ale unei părți anumite din ansamblul operei unui creator. Aceasta nu a redus însă aria preocupărilor în cadrul celor două subteme amin-

tite și nu a impus de fapt absența unor contribuții cu subiecte de sinteză, ca acelea ale lui Dragotin Cvetko (Liubliana), Alena Nemčová (Brno), Milos Štědroň (Brno).

Subtema a III-a — « *Musica Cameralis: Definitio Termini* » — s-a desfășurat sub forma de masă rotundă, cu un referat principal expus de Erich Reimer (Freiburg im Breisgau), reprezentînd o privire istorică asupra noțiunii de muzică de cameră, cu coreferate, contribuții la discutarea subiectului și înscrieri la cuvînt.

Forma aleasă pentru dezbaterile subiectului a generat o desfășurare dinamică a discuțiilor și o largă participare a celor prezenți. În timp ce materialele prezentate de referentul principal și de coreferenți stăruiau mai ales asupra termenului de muzică de cameră ca concept, asupra diferențelor de conținut social, istoric, estetic dintre diversele exprimări, germane, italiene sau cehe ale aceluiași concept — « *musica da camera* », « *Kammermusik* », « *komorní hudba* » —, numeroasele luări de cuvînt au intenționat acordarea unei mai mari atenții conceptului de muzică de cameră raportat la însăși practica muzicală și la produsul creator ce i se întreprinde.

Impresia lăsată de dezbaterile subtemei a III-a a fost exprimată deja în cadrul rîndurilor de față, cînd am enunțat ideea despre permanența acestui concept, chiar și în cazul în care, într-o nouă configurație muzicală, determinată de viața contemporană și de creația secolului XX, avem de-a face cu unele neconcordanțe față de termen, dacă îl reducem la definițiile sale extrase din tradiție. Concluzia finală a fost aceea că masa rotundă și-a atins scopul prin demonstrarea importanței asocierii criteriilor istorice și sociologic-estetice în studierea oricăror fenomene muzicale.

Festivalul a reflectat grija organizatorilor de a trasa prin intermediul muzicii drumul istoric parcurs de muzica de cameră, mereu alta de-a lungul secolelor, mereu aceeași prin conținutul de idei exprimat.

De la muzica franceză de trubaduri și truveri, prezentată în concertul inaugural de Ansamblul Polifonic al Radiodifuziunii Franceze, dirijat de Charles Ravier, și pînă la *Cvartetele* nr. 2, 3 și 4 ale lui Bartók, interpretate de Cvartetul « Béla Bartók », sau la *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, oferit de Ansamblul « Contrapunkte » din Viena, dirijat de Peter Keuschnig și avînd ca solistă pe Margaret Baker, concertele ne-au oferit o adevărată călătorie în istorie, călăuzele noastre fiind interpreți dintre cei mai valoroși: baritonul Gérard Souzay, ambasador al liedului francez, remarcabil în Duparc și Debussy, sau în spiritualele *Chansons villageoises* de Francis Poulenc; formația vest-germană condusă de flautistul Paul Meisen și puritatea stilistică din tríosonele de Locatelli, Loeillet, Carl Philipp Emanuel Bach și Johann Sebastian Bach; Cvartetul « Janáček » și valoroasa interpretare a *Cvartetului* op. 105 de Dvořák; Alena Vesely redînd complexa lume sonoră a Coralelor pentru orgă ale lui Johann Sebastian Bach; sovieticul Daniil Șafran, același tîlmăcitor profund dar și romantic al sonatelor pentru violoncel solo de Johann Sebastian Bach;

formația de suflători «Colegium Musicum Pragense», oferindu-ne o plăcută după-amiază de serenade și casașuni în vechea sală de concert a palatului Boskovice; și, în sfârșit, Soliștii din Zagreb, cei care au încheiat în seara zilei de 3 octombrie, în modernă sală a Teatrului Janáček, seria de concerte de ținută la care am avut plăcerea să asistăm.

Festivalul Internațional «Musica Cameralis» — Brno, 1971 a însemnat fără îndoială un succes. Succes artistic, succes științific, succes organizatoric: tuturor acestor succese se cuvine să le asociem numele secretarului general al comitetului de organizare, dr. Rudolf Peňman, și pe cele ale colaboratorilor săi, care pot avea satisfacția unor eforturi ce nu s-au irosit zadarnic.

Înainte de a se încheia, Festivalul din Brno și-a anunțat temele pentru ediția 1972: festivalul muzical internațional își propune să se desfășoare sub lozinca *Musicae Metamorphoses Saec. XX*, iar colocviul de muzicologie va avea drept temă relația dintre omul modern și muzica timpului său; în forma ei provizorie, tema se intitulează: *Omul de astăzi ascultă muzică*.

Și de astă dată, materialele colocviului vor face obiectul unui volum care va apărea ulterior. Iată în continuare titlurile comunicărilor, așa cum apar ele în programul lucrărilor, titluri care vor constitui capitolele viitorului volum (am păstrat și titlurile comunicărilor neprezentate la colocviu, autorii lor având posibilitatea de a fi incluși în volum):

I — «Theoretica, Aesthetica et Sociologica»

Dimitr Zenghinov (Sofia): *Muzica de cameră și omul secolului XX*.

Lev S. Ghinsburg (Moscova): *Muzica de cameră în practica muzicală contemporană*.

Walter Salmen (Kiel): *Noi imagini-document despre practicarea muzicii de cameră și a muzicii la domiciliu în secolul al XVI-lea*.

Hans Grüss (Leipzig): *Observații referitoare la simfonismul cameral*.

Vera Schwarz (Graz): *Interpret de muzică de cameră și instrument în secolul al XVIII-lea — relații și consecințe*.

Walter Siegmund-Schultze (Halle an der Saale): *Despre ideea de muzică de cameră la Mozart*.

Klaus Stahmer (Höchberg): *Interpretare muzicală falsă — un model sociologic-muzical, rezultând din lucrările târzii ale lui Beethoven*.

Emil Hradecký (Praga): *Despre deosebiri tematice în cazul muzicii de cameră și al muzicii pentru orchestră, în perioada clasicismului*.

Tomislav Volek (Praga): *Între muzică de cameră și muzică pentru orchestră*.

Iuri Holopov (Moscova): *Principii de analiză a suprastructurii în muzica secolului XX*.

II — «Musica Cameralis Bohemica»

Petr Vit (Brno): *Simfoniile-cvartet ale lui Jan Zachs*.

Bohumir Štědroň (Brno): *Sonatele pentru vioară de František Benda*.

Walter Lipphardt (Frankfurt am Main): *Liedul spiritual acompaniat de bas cifrat în Boemia, între 1650 și 1750*.

Alena Krutová (Brno): *Cvintetele pentru instrumente de suflat de Antoine Reicha*.

Zdeňka Pilková (Praga): *Cvartetetele de coarde de Jan Dusík*.

Vojtěch Kyas (Brno): *Piese lirice pentru pian din epoca premergătoare lui Smetana*.

Karel Janeček (Praga): *Bunul rămas grăbit al lui Smetana (Faza finală din al doilea Cvartet)*.

John Clapham (Edinburgh): *Influența indiană în muzica de cameră a lui Dvořák*.

Reinhardt Gerlach (Göttingen): *Antonin Dvořák, inspirator al tânărului Schoenberg (Studiu despre geneza stilului cameral în Școala Vieneză)*.

Vladimir Hudec (Olomouc): *Despre stil, în creația camerală a lui Zdeněk Fibich*.

Martin Wehnert (Leipzig): *Observații referitoare la semantica cvartetelor de coarde ale lui Leoš Janáček*.

IV — «Musica Cameralis Europaea Saec. XVII, XVIII, XIX»

Jiří Sehnal (Brno): *Despre diferențele dintre sonata da chiesa și sonata da camera în a doua jumătate a secolului al XVII-lea*.

Fritz Bose (Berlinul occidental): *Pibroch, muzică de cameră scoțiană pentru cimpoi*.

Rudolf Peňman (Brno): *Johann Sebastian Bach și stilul triosonatelor italiene*.

Günter Fleischhauer (Halle an der Saale/Magdeburg): *Muzica de cameră instrumentală a lui Georg Philipp Telemann*.

Gerhard Croll (Salzburg): *Muzică pentru pian de Michael Haydn*.

Jiří Tichota (Praga): *Divertimenti pentru ghitară și trio pentru coarde din arhivele familiei Haugwitz*.

Hubert Unverricht (Mainz): *Muzica de cameră timpurie a lui Beethoven — Observații în legătură cu originea sa istorică*.

Lukas Richter (Berlin): *Prelucrările de Volkslied cu trio cu pian ale lui Beethoven*.

Walter Pass (Viena): *Ciclul pentru muzică de cameră al lui Gottfried van Swieten*.

Albrecht Riethmüller (Freiburg im Breisgau): *Observații asupra introducerii la Schubert (A doua parte din «Sonata pentru pian în la major, op. 120, D. 664»)*.

V — «Musica Cameralis Saec. XX»

Mstislav Anatolievici Smirnov (Moscova): *Trăsături naționale în creația pentru pian a lui Scriabin*.

Hellmuth Christian Wolff (Leipzig): *Muzica de cameră a lui Paul Hindemith*.

Jolanta Kochlevska-Wozniak (Gdansk-Wrzeszcz): *Despre cvartetetele de coarde de Grazyna Bacewicz*.

Ekkehard Ochs (Greifswald): *Observații asupra creației pentru cvartet de coarde a lui Dmitri Șostakovici*.

Vera Nicolaievna Jegorova (Moscova): *Noi lucrări de muzică de cameră ale compozitorilor sovietici*.

Dragotin Cvetko (Ljubliana): *Muzica de cameră slovenă în prima perioadă modernă.*

Manfred Vetter (Greifswald): *Muzica de cameră în Republica Democrată Germană.*

Eberhardt Klemm (Leipzig): *Despre creația muzicală de cameră timpurie a lui Hanns Eisler.*

Miloš Štědroň (Brno): *Asupra problematicei muzicii de cameră a secolului XX.*

Alena Nemčová (Brno): *Rolul părților vocale în muzica de cameră modernă.*

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

FILM – FILMOLOGIE

La sfârșitul anului 1971 o revistă de cultură mi-a solicitat un răspuns la ancheta întreprinsă de ea asupra anului cinematografic 1971. Întrebarea era: « Prin ce credeți că va rămâne marcat în istoria cinematografiei românești acest an? » Răspunsul n-a fost greu de dat fiindcă, în mod evident, așa cum o spuneam și în articolul din numărul trecut, anul 1971 a fost marcat în primul rând de faptul că, în întâlnirea sa cu creatorii de film, secretarul general al Partidului Comunist Român a trasat, cu autoritate, sarcinile acestor creatori pentru opera de dezvoltare viitoare a cinematografiei noastre. Pe lângă cele specifice filmului, s-au adăugat însă ulterior și sarcinile pe care cinematografia se cuvine să le ia asupra-și din vastul program definit de tovarășul Nicolae Ceaușescu în « tezele din iulie » relative la educația socialistă și la rolul ei în formarea omului nou și mai ales a tineretului patriei noastre. Dezbateră îndrumărilor secretarului general, de-a lungul câtorva luni, în toate forurile și în masele largi ale oamenilor muncii, a dus la concretizarea din documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din 3–5 noiembrie 1971, care jalonează, într-o perspectivă largă, multiplele căi ale perfecționării activității de educație a maselor, în spiritul idealurilor înalte ale clasei muncitoare din România, ale Partidului său revoluționar și al întregii noastre societăți socialiste. Într-un atît de concret program de educație socialistă, rolul cinematografiei ca instrument al acestei opere a apărut într-o lumină nouă, mai pregnantă, trăsînd aspecte și direcții noi pentru munca de viitor a creatorilor noștri din domeniul filmului, concretizînd și adîncînd directivele ce le fuseseră date cu cîteva luni înainte. De aceea este cert că anul 1971 va rămîne în istoria cinematografiei noastre ca un an de cotitură, prin faptul că pentru prima oară cineaștii români au fost puși cu atît de mare vigoare în fața responsabilităților lor civice, de creatori angajați în bătălia de construire a societății socialiste, la care trebuie să contribuie cu mijloacele specifice ale artei lor.

Sfârșitul acestui an și momentul în care scriem rîndurile de față ne găsește astfel în așteptarea măsurilor organizatorice și de concepție care să determine acel salt calitativ cerut activității cineaștilor, în întâlnirea lor cu conducerea de partid, și care acum, integrat în programul Plenarei din 3–5 noiembrie, devine o obligație de onoare. Nu ne îndoim că se vor găsi cele mai bune soluții pentru dinamizarea vieții noastre cinematografice, pentru creșterea numărului de filme produse anual, pe care

secretarul general al P.C.R. a pus-o ca sarcină în fața cineaștilor noștri, și pentru ca filmele anului viitor să trădeze deja efortul de a adînci capacitatea filmului nostru de oglindire a realității vieții românești de astăzi.

Unul din mijloacele pentru a dinamiza această viață cinematografică se prevăzuse a fi transformarea Asociației cineaștilor din Republica Socialistă România în Uniune de creație. Amplele discuții duse pentru pregătirea statutului noii Uniuni și a tezelor adunării generale a A.C.I.N. nu s-au concretizat pînă în ultima lună a anului într-o formă care să permită convocarea acestei adunări, de crucială importanță în activitatea creatorilor noștri de film. Este deci probabil că momentul se va înscrie ca o dată importantă — sperăm — a anului cinematografic 1972.

În așteptarea roadelor pe care în anul viitor le va da sămînța aruncată în acest an, vom aminti aci de recolta filmelor românești apărută pe ecrane în a doua jumătate a lui 1971. *Asediul*, pe un scenariu în care scriitorul Corneliu Leu a adaptat propriul său roman *Puterea*, se înscrie în filonul realizărilor de seamă care au evocat luptele Partidului Comunist de-a lungul diferitelor etape istorice în care și-a afirmat și și-a cucerit dreptul de a conduce țara către un nou destin. Momentul evocat în acest film de Mircea Mureșan, cu o vigoare ce amintește pasajele cele mai bune din *Răscoala*, este momentul în care — împotriva opoziției desperate a elementelor reacționare — primul guvern democratic din martie 1945 a procedat la preluarea puterii locale în orașele țării. *Așteptarea*, de Șerban Creangă (scenariu Horia Pătrașcu), relevă deopotrivă calități și limite ale acestui tînăr cineașt de evidente și remarcabile posibilități. Filmul a avut parte de un destin greu, prin faptul dispariției tragice a principalului interpret, înainte de terminarea filmului. Este cert că lucrul a creat realizatorilor probleme majore, pe care le-au rezolvat cu subtilitate pentru a le face să apese cît mai puțin asupra reușitei estetice. Această reușită constituie și un act de devoțiune, demn de remarcat, față de marea figură a lui Ștefan Ciubotărașu, care și-a scris în aceste imagini ultimul poem de interpret prin definiție al omului obisnuit. Tocmai din cauza acestor dificultăți filmul a apărut în acest an, dar este de fapt o producție a anului precedent. Așa fiind, este cu atît mai remarcabil faptul că el se integrează foarte bine în premisele pe care discuțiile din ultimele luni le-au definit ca proprii conținutului filmelor noastre de

mîine. Cel de-al treilea film din ultimele luni, *Frații* (pe un scenariu de Nicolaie Țic și C. Bordeianu), marchează debutul a doi regizori din cea mai tină generație de absolvenți ai Institutului de artă cinematografică, Mircea Moldovan și Gică Gheorghe. Filmul adaugă o pagină nouă, cu valențe adesea superioare predecesorilor, în filmografia celor cîteva producții consacrate, de-a lungul anilor, vieții satului românesc. Este neîndoios că punînd alături aceste filme — de la *În sat la noi* și *Desfășurarea* pînă la *Frații*, trecînd prin *Setea* și *Un surîs în plină vară* — se poate avea o imagine concretă a transformărilor succesive și vertiginos de rapide ale satului românesc în ultimii 25 de ani, a modificării problemelor ce se pun în viața oamenilor

din epoca noastră și în conștiința lor, paralel cu modificarea aspectului concret al vieții din aceste sate, și al atmosferei, aș zice al tonalității, în care ea se petrece. Cred că ar fi un exercițiu prețios pentru a dovedi că, totuși, operele cineaștilor noștri din acești ani au intuit cu subtilitate și în adîncime aspectele societății socialiste, în transformarea sa dialectică. Și faptul că *Frații* contribuie, cu o notă personală, la desăvîrșirea acestui tablou este un merit — nu cel mai puțin important — al realizatorilor săi, care își înscriu opera pe un filon ilustrat de cineaști cu merite și state de serviciu recunoscute: Jean Georgescu, Victor Iliu, Paul Călinescu, Mircea Drăgan, Geo Saizescu și alții.

ION CANTACUZINO

N. CARANDINO,

De la «Electra» la «Dama cu camelii». Itinerar patetic.
Editura Meridiane, București, 1971, 208 p. + il.

A dresându-se actorilor, a căror apariție pe scenă se justifică în primul rînd prin text, cartea încearcă o repunere în drepturi a acestora. N. Carandino nu atacă tendința de ignorare a autorului, a operei, a personajului și nu protestează împotriva regiei. Glasul său nu se integrează corului care, de o jumătate de secol încoace, acuză afirmarea tot mai strălucită — și uneori tot mai ostentativă — a acestei arte: toată activitatea sa de teatrolog se întemeiază pe o concepție în care textul este preeminent. N-are nevoie de argumente și nu pledează: se mulțumește să parcurgă textele unor opere verificate de secole, sau chiar de milenii, și să le re-dezvăluie frumusețile. Aceasta și este ceea ce place mai mult în carte, împreună cu lipsa de pedantism a omului care se poate situa pe poziția de consilier pentru atît de variate roluri.

Dedicată actorilor angajați în «pateticul itinerar» de la un rol la altul, cartea se închină operei, acelei opere care «află sprijin în valoare». Aici găsim cărții o notă comună cu cronica dramatică — mai veche sau mai nouă — a autorului. Și cronica sa dramatică se ocupă de actori, dar în ei caută tot timpul opera cu atmosfera și stilul ei specific, piesa jucată. Ca și în cronica dramatică, în carte N. Carandino vorbește puțin despre regizor, limitînd rolul său de element situat între piesă și actor la efectuarea unei bune distribuții, stabilite pe baza înțelegerii, a pătrunderii piesei. «Nu ne vom osteni de altfel să repetăm — citim într-o cronică —, spre luarea aminte a directorilor noștri de scenă, că studiul textului și al autorului este cea dintîi obligație ce le revine. După ce a intrat în atmosferă pe calea studiului și pe temeiul unei indispensabile afinități, mai are sarcina de a-și alege interpretii. Odată aceste două operații îndeplinite, punerea în scenă prezintă doar dificultăți de detalii, deoarece

sîntem de părere că pînă și în această atît de concretă îndeletnicire a regiei, planul intelectual premerge și include pe cel al realizării materiale» (N. Carandino, *Cronica dramatică*, în *Rampa teatrală și cinematografică*, an. II, nr. 22, 26 aprilie 1942).

Actul interpretativ presupune, la rîndul său, aceeași înțelegere și pătrundere a sensurilor și intențiilor autorului. N. Carandino e de părere că această înțelegere pătrunde mult dincolo de operă și autor, că începe, în cazul tragediei antice, cu mitologia, și cu istoria, în cazul teatrului clasic, și că mijloacele de comunicare cu personajul se ramifică de la caz la caz, prin abordarea unor multiple căi: muzică, literatură, morală, istorie a dramei, istorie a interpretării, critică teatrală. Dar, odată ajunși aici, ne aflăm în fața unei contradicții în gîndirea criticului. N. Carandino manifestă neîncredere în rezistența la lectură a actriței și, în același timp, încearcă s-o inițieze, s-o apropie de rol prin... lectură. Pentru cunoașterea faptelor petrecute înainte de începerea *Medeei* lui Euripide, N. Carandino o trimite pe actriță la un dicționar «tot atît de bogat în idei cît și în ilustrații» (!), dar în *Scrisoarea către Ofelia* se lasă furat de tentația de a o iniția în psihanaliză. În *Scrisoarea către Margareta* își arată proasta părere despre actori, spunînd că de cele mai multe ori abia pot pronunța corect numele autorului, dar nu și pe acela al tîlmăcitorului piesei în care joacă. În același timp, epistola înclină să fie un mic studiu asupra gîndirii goetheene. Contradicția se rezolvă prin apelul la intuiția și la talentul actorului, suverane în actul interpretativ. Nu e de mirare, deci, că N. Carandino crede mai mult în actor decît în regizor, că intuiția actorului e prețuită mai mult decît sînt prețuite harurile directorului de scenă ori sfaturile teatrologului.

N. Carandino, cronicarul dramatic care a văzut în fiecare din rolurile despre care scrie mai multe actrițe mari, știe cât de dificilă e prinderea creației actorului în cuvântul scris. De asemenea, el știe că rolul nu poate fi învățat nici după modele, nici din lecții. De aceea sfătuiește actorul (actrița) să refuze orice model, de aceea se ferește să-i dea lecții, și chiar și scrisorile sale către ilustrele personaje i le oferă: « nu ca o lecție de dresură, ci ca o perspectivă deschisă spre o inițiere » (p. 170). Consiliile lui se leagă mai ales de cuvânt, de înțelegerea lui. N. Carandino vede în cuvânt elementul principal al teatrului, afirmând anume « că teatru fără Cuvânt, împotriva Cuvântului — multă vreme nu se va putea face » (p. 29).

N. Carandino iubește drama și crede în eternitatea ei; pe actor îl iubește și îl apreciază pentru posibilitatea lui de a revela autorul mereu și mereu altfel. Punctul cel mai valabil al concepției despre relația actor-personaj constă tocmai în suplețe, căci, spune N. Carandino, « actorii într-adevăr mari au comunicări și revelații care depășesc bietele noastre mijloace raționale. Ei sînt artiști — adică purtători de lumină într-un univers întunecat. Noi adunăm adevăruri mărunte și relative, care înseilate să capete un sens și o armonie interioară. Ei apar pe scenă și, brusc, Shakespeare, Molière, Goethe nu mai sînt aceiași. Ochiul lor interior vede mai adînc și mai departe » (p. 79). Consideră că rolul Fedrei nu e încă în întregime rezolvat, « așa cum nici Hamlet nu comportă o singură soluție, firească, evidentă » (p. 31); că nu există o Fedră absolută, ci cîte una de fiecare interpretă, fiecare interpretă alegîndu-și-o dintr-o serie de Fedre posibile. Iată, de pildă, cum i se adresează viitoarei interprete a Andromacăi: « Dar Andromaca nu este o încîntătoare cucoană din sec. al XVII-lea (sau al XIX-lea), imaginată după modelul acelei Henriette d'Angleterre, (...) Andromaca este și... ceea ce vei binevoi tu să fii! » (p. 72). În felul acesta, terenul artei interpretative rămîne pentru actor mereu plin de făgăduințe, creația fiind oricînd posibilă. Condițiile ei țin în egală măsură de ceea ce îi este dat actorului prin însușirile sale personale și de ceea ce poate obține prin efort. Datele personale ale actorului trebuie, dacă nu să coincidă cu cele presupuse de text, măcar să poată constitui puncte de sprijin pentru rol. Aceste însușiri, legate de temperamentul actorului, sînt atît de hotărîtoare încît nimic nu le poate anihila: « Nu pierde din vedere un lucru: toate sfaturile și toate lecțiile, toate cunoștințele de dicționar și toate anecdotele de epocă nu vor putea modifica esențial darurile pe care le ai de la pornire » (p. 116), îi spune unei posibile interprete a Elmirei. Insistă asupra importanței faptului ca rolul să i se potrivească interpretului, aceasta tot din respect pentru actor, pe care dorește să-l știe ajutîndu-se în creație de mijloace proprii și de propria înțelegere a ceea ce joacă. Astfel trebuie înțelese următoarele: « Cunosce teoria unor regizori pentru care oricine e bun la orice, dar pentru mine un actor nu este doar un simplu « umăr » peste care să se arunce neglijent vestonul unei « viziuni »

(p. 64). Iată de ce între termenii contradicției lui Diderot, N. Carandino nu alege. Considerînd că inteligența se află, în constituția spirituală a ființei actorului, umbrită de sensibilitate, N. Carandino o solicită pe prima în sprijinul celei de-a doua. Acesta este meritul cărții, care, ca și *Paradoxul*, în forma unor discuții cu actori, transmite cîteva adevăruri valabile oricînd sau, cel puțin, valabile atîta timp cît vom comunica prin cuvînt. Deci, dacă efortul nu modifică datele personale ale actorului, lectura și studiul, atît de stăruitor recomandat de autor, au rolul susținerii, al îmbogățirii acestor date în scopul slujirii superioare a operei. De aceea recomandă actrițelor dintr-un spectacol *Bunbury*, jucat în 1938, lecturi din literatura engleză; de aceea, pentru fiecare rol luat în discuție în carte, recomandă un studiu temeinic. Astfel, neglijarea, aproape, a celorlalte mijloace proprii interpretării actricești în afară de vorbire are mai puțin aerul unei limitări, decît aerul unei puternice credințe. Este firesc ca un critic care crede în eternitatea dramei, a teatrului-cuvînt, să creadă că cel mai important mijloc artistic al actorului este acela care transmite cuvîntul prin voce, ton, accent. Fie că se gîndește la *Electra*, fie că se gîndește la *Dama cu camelii*, N. Carandino vorbește în primul rînd despre voce, despre emiterea cuvîntului sau despre semnificativa lui nerostire, pentru reliefaarea psihologiei diferitelor eroine.

Că nu se referă și la alte mijloace capabile să dea expresivitate actriței n-ar fi o lipsă prea mare a unei cărți care recunoaște că rolul nu se învață din sfaturi sau din lecții. De altfel, nici în ceea ce privește vocea N. Carandino nu dă reguli rigide: « Nu știu dacă trebuie să-l spui cu voce tunătoare (un moment din *Sfînta Ioana*, de Shaw — n.n.) sau modulat, cu timbrul fluierului. Vei vedea cum îți « vine » mai bine și cum textul se lasă mai cu înfiorare ascultat. Dar gîndește-te atunci cînd îl rostești că el marchează punctul maxim al ascensiunii, clipa cînd Ioana are clarviziunea teribilă a singurătății, a sacrificiului și a măreției » (p. 92). Ceea ce este mai grav este că autorul nu lasă loc ca mijlocul principal, care ține în cea mai mare parte de actor, să fie completat și subliniat cu ajutorul altor mijloace, aflate în mîna regizorului.

Precizînd în final rolul de verigă al actorului în creația dramatică, îl vede pe acesta îndatorat deopotrivă față de viitor ca și față de trecut. N. Carandino lasă să se înțeleagă că pentru o școală românească de teatru ar fi de făcut totul. Nu iubește regia ostentativă, dar nu observă că o școală românească de teatru există. Regizorii cu care nu e de acord au ucenicit, în general, pe texte mediocre. Cei care greșesc, greșesc prin aceea că nu știu să se adapteze textelor mari cu care acum, în anii maturității, se întîlnesc. N. Carandino nu-i iubește pe regizori. Dar își găsește scuza tot într-o dragoste: în aceea pentru *Dramă* și, se știe, iubirile sînt exclusive.

CLAUDIA DIMIU

I. LAKATOS

Ein unbekannter Alban Berg-Brief, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tom. 12 (1970), p. 319 — 321.

Cele două contribuții documentare de față se referă la corespondența purtată în perioada interbelică de către muzicologul și violonistul Ștefan Lakatoș din Cluj cu doi dintre principalii exponenți ai curentelor înnoitoare ale muzicii timpului, Serghei Prokofiev și Alban Berg.

Scrisorile datează toate din anul 1931, purtînd mențiunile 6 martie (cea de la Alban Berg), 9 septembrie și 8 noiembrie (cele de la Serghei Prokofiev). Ele reprezintă răspunsuri ale acestor compozitori la sondările și demersurile pe care muzicianul clujean le făcea spre a asigura un repertoriu cît mai modern formației de cvartet de coarde pe care o înjghebase și care a activat timp de cîțiva ani sub conducerea sa, el deținînd și pupitrul primei violine.

Textul care însoțește scrisorile — reproduse și în facsimil — ne edifică asupra împrejurărilor și unor amănunte ale acestei corespondențe.

Interesat de personalitatea muzicală a autorului lui *Wozzeck* (din care ascultase fragmente în iarna anului 1930), Ștefan Lakatoș s-a adresat editurii Universal din Viena întrebînd dacă a editat vreun cvartet de coarde de Alban Berg. Răspunsul a venit direct de la compozitor (cărui editura îi transmisese probabil corespondența muzicianului de la Cluj). Berg recomandă *Suita lirică pentru cvartet de coarde* — avertizînd asupra dificultăților de execuție pe care le prezintă — și precizează că lucrările sale tipărite au apărut la Universal Edition din Viena. La scrisoare era anexată, conform dorinței exprimate de Ștefan Lakatoș, și fotografia cu autograf a lui Alban Berg.

Autorul articolului lasă să se înțeleagă că recomandarea exprimată de Berg se întemeia pe faptul că *Suita lirică* este prima operă în care acesta folosește consecvent tehnica dodecafonică a lui Arnold Schönberg.

În continuare, Lakatoș narează cum l-a cunoscut personal pe Alban Berg, împreună cu Alma Mahler și Franz Werfel, cu ocazia reprezentației operei

Wozzeck, la 17 iunie 1932, în cadrul Festivalului de la Viena. Din convorbirile cu Berg rezultă cît de interesat era acesta de a cunoaște viața muzicală din România și gradul în care muzica școlii schönbergiene pătrunsese la noi. În sfîrșit, autorul menționează că a participat ca invitat al lui Alban Berg și la concertul din 21 iunie 1932, în care Anton Webern, dirijînd o orchestră muncitorească, a interpretat aria de concert *Vinul*, pe versuri de Baudelaire (soprană, Ruzena Haslinger), compusă de Berg, precum și cantata lui Schönberg *Pace pe pămînt* (pe versuri de G. F. Meyer) și *Simfonia a II-a* de Gustav Mahler. Corespondența cu Serghei Prokofiev a avut un obiectiv similar. Marele compozitor rus, care domicilia pe atunci în Franța, îi nota la 9 septembrie 1931 lui Ștefan Lakatoș cinci lucrări ale sale pentru ansamblu de cameră (*Cvartetul de coarde*, op. 50; *Uvertura pe teme evreiești pentru cvartet de coarde, clarinet și pian*, op. 34; *Cvintetul pentru oboi, clarinet, vioară, violă și contrabas*, op. 39; *Șase melodii pentru vioară și pian*, op. 35 bis; *Balada (în formă de sonată) pentru violoncel și pian*, op. 15), recomandîndu-i în special *Cvartetul* op. 50, care tocmai se tipărea la Grandes Editions Musicales din Paris. Cu această ocazie, Prokofiev aprecia că *Uvertura* op. 34 este destul de ușoară pentru executanți ca și pentru public, spre deosebire de *Cvintetul* op. 39, care este foarte dificil.

Apoi, în cea de-a doua scrisoare (din 8 noiembrie 1931), Prokofiev explică o oarecare întîrziere în apariția *Cvartetului* op. 50, despre care precizează că durează 20—21 minute, și declară totodată (răspunzînd desigur unei întrebări a muzicianului de la Cluj) că nu vede cum în *Uvertura* op. 34 s-ar putea proceda la substituirea clarinetului printr-un instrument cu coarde.

Ca și corespondența cu Alban Berg, cele două scrisori ale lui Prokofiev sînt deosebit de interesante ca document pentru relațiile muzicale ale epocii dintre cele două războaie mondiale.

MIRCEA VOICANA

RUDOLF PEČMAN

Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper.
Brno, Universita J. E. Purkyně, 1970, 208 p. + 49 il.

Activînd în cadrul Facultății de filozofie a Universității Purkyně din Brno și ca secretar general al Comitetului Festivalurilor internaționale muzicale care se organizează anual în acest oraș, dr. Rudolf Pečman reușește în lucrarea

sa închinată lui Josef Mysliveček să intereseze deopotrivă pe specialiști și pe cititorii dintr-un cerc mai larg, captivați ușor de modalitatea doctă dar niciodată aridă a expunerii sale pline de inedit și întemeiată pe un remarcabil spirit analitic.

Definită prin subtitlu ca o contribuție la istoria operei napolitane, cartea impune, pentru prezentarea ei cititorului din România, câteva considerațiuni asupra lui Josef Mysliveček, muzician și compozitor renumit nu numai în țara sa ci și în Italia, ai cărei poeți îi închinău sonete, numindu-l *il divino boemo*. Născut la 1737 și mort la 1781, Mysliveček ne apare astăzi ca un contemporan al lui Mozart, iar din punct de vedere stilistic chiar ca un predecesor local al acestuia. De altfel, muzica lui era răspândită pe o arie largă și multe dintre opurile sale au fost un timp atribuite lui Haydn și lui Mozart. Activitatea pe care a desfășurat-o în ținuturile moravo-boemice, în Austria și Italia a lăsat firesc urme documentare în arhivele și bibliotecile cehoslovace și în Biblioteca Națională din Viena, acestea constituind fundamentul cercetării întreprinse de autor asupra muzicianului în viața căruia s-a produs la un moment dat o transformare care l-a îndemnat spre operă, epilogul vieții sale fiind închinat acestui gen în plină înflorire în Italia contemporană lui. Lucrarea urmărește să clarifice diversele raporturi dintre opera muzicianului boem și contextul dezvoltării operei napolitane ca gen (*opera seria*), incluzând aceste raporturi în considerații mai largi asupra curentelor de istorie culturală ale secolului al XVIII-lea, în condiționarea lor social-politică.

Tratarea problemelor operei ca gen l-au obligat pe Rudolf Peřman să abordeze însă și aspectele evoluției libretului, acesta fiind și cadrul în care ajunge să se ocupe pe larg de personalitatea lui Pietro Bonaventura Metastasio care, oricât ar fi fost socotit un «poeta delle dame», a prefigurat într-o anume măsură și sub anume laturi reforma operei pe care o va realiza Chr. W. Gluck.

Dintre cele treizeci de opere compuse de Mysliveček, și a căror amintire aproape se stinsese (în 1913 a mai fost reprezentată *Montezuma*, iar în 1937 Ezio, ambele la Praga), s-a mai reprezentat *Medonte*,

re di Epiro la Opawa (Troppau) în 1961, iar autorul a contribuit la repunerea în scenă a operei *Tamerlan*, care a fost reprezentată cu succes de Opera din Brno în cadrul celui de-al doilea Festival din Brno, organizat în 1967 pe tema «Musica antiqua». Analiza detaliată pe care o face acestei lucrări, ca și ultimei opere a compozitorului, *Medonte*, constituie temeiul unor interesante și detaliate concluzii asupra profilului stilistic al operelor acestui creator îndrăgit la timpul său de publicul european. Prezintă interes, deopotrivă, observațiile de analiză comparativă la care autorul este îndemnat prin descoperirea de către scriitoarea Marietta Șaghinian și de istoricul de artă Alexandr Grigorievici Mowșenson, în 1958, a unui manuscris al operei *Medonte* în colecțiile Bibliotecii de Stat Saltikov-Scedrin din Leningrad. Autorul documentează analitic de ce nu împărtășește opinia la care ajunseseră descoperitorii manuscrisului, dovadă că nu ne aflăm în fața unui autograf, ci a unei copii contemporane.

Întreaga expunere este grupată în patru capitole de sine stătătoare, în care autorul se ocupă succesiv de Josef Mysliveček și epoca sa în lumina izvoarelor și a bibliografiei de operă în școala napolitană și de tipologia creațiilor scenice ale lui Mysliveček, de *drammi per musica* ale lui Metastasio în relație cu operele lui Mysliveček și, în sfârșit, de opera *Medonte* a «divinului boem». Însoțită de indicii creațiilor operistice ale acestuia, de lista libretistilor săi, de lista locurilor unde au avut loc premierele acestor opere, de o bogată bibliografie și de indicii corespunzători, lucrarea lui Rudolf Peřman reprezintă un succes al muzicologiei cehoslovace și un prețios exemplu de valorificare analitică a comorilor trecutului care suscită și astăzi interes artistic.

MIRCEA VOICANA

THEODORA STRAKOVÁ

K hudebni minulosti Dubu u Olomouce

(Cu privire la activitatea muzicală din Dud-Olmütz), în *Časopis Moravského Musea. Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales II*, Brno, LIII/LIV, 1968–1969, p. 5–28.

Continuând preocupările sale de prezentare a fondurilor documentare care vorbesc despre trecutul muzicii morave, boemice și slovace de-a lungul veacurilor, eminenta cercetătoare care este conducătoarea Secției Muzicale a Muzeului morav din Brno reconstituie în acest studiu, pe baza documentelor și partiturilor inventariate sub siglele A – 14.533 – A – 14.824 și A – 14.969 – A – 15.011, unele interesante aspecte din istoria activității muzicale care s-a desfășurat în secolul al XVIII-lea în jurul corului bisericii din Dub, aparținând capitlului Olmütz. Această activitate s-a purtat într-un chip caracteristic, cu o predominantă participare laică, și chiar sătească, mai ales datorită

unui riguros sistem organizatoric, care ne poate edifica asupra realităților muzicale ale vremii și condițiilor acestor realități. Structura organizatorică a corului comporta o ierarhie în fruntea căreia figura rectorul școlii, care îndeplinea funcțiile de director al formației (*regens chori*), ajutându-se de 5–7 cîntăreți sau instrumentiști plătiți (*adstantes chori*), recrutați dintre profesorii școlii dar și din rîndul locuitorilor cu alte profesii ai satului. Separat de salariul de 50 de galbeni pe an, ei primeau și îmbrăcăminte și locuință. *Regens chori* avea și datoria de a forma, educa și întreține doi băieți soliști («vocaliști»), dar materialul documentar cunoscut pînă în prezent nu ne îngăduie

să ne formăm o idee asupra raporturilor organizatorice cu alt factor esențial al formației, organistul. (Orga bisericii din Dub, instalată între 1766 și 1768 de constructorul de orgi din Brno Jan Výmola, este considerată o capodoperă a organisticii morave din secolul al XVIII-lea).

Matriculele și actele de socoteli ale fondului documentar dau în schimb posibilitatea de a se reconstitui activitatea rectorilor și altor muzicanți remarcabili din Dub. Dintre aceștia, au influențat în mod deosebit viața muzicală locală Peter Paul Benda (1713–1768), Václav Dusík (1751–1815), unchiul binecunoscutului compozitor și pianist Johann Ladislav Dussek, sau Antonín Plachý (1758–1826) care s-a remarcat și ca profesor de muzică și compozitor, dar și ca organist și celebru improvizator. O remarcabilă influență asupra vieții muzicale din Dub a exercitat Jan Kops (1738–1786), care a trăit aci între 1767 și 1786, îngrijindu-se de colecția și biblioteca corului, sistematizând-o și îmbogățind-o continuu, de multe ori chiar prin propriile sale donații, dar și prin întinsele sale relații cu componiștii și muzicanții din lumea central-europeană și mai ales din regiunile austriace. În felul acesta, colecția din Dub ajunsese să numere

în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea aproximativ 1600 de compoziții, dintre care se păstrează până astăzi un fond de 335 lucrări; acestea sînt fie anonime (110 piese), fie din opera unui larg cerc de 90 de compozitori, dintre care unii figurează chiar cu manuscrise autografe.

După ce stabilește proveniența lucrărilor și lista autorilor lor, Theodora Straková comunică și concluziile unor analize stilistice întreprinse asupra acestui fond documentar. Reiese astfel că în principal colecția cuprinde lucrări din muzica preclasică și din aceea a clasicismului timpuriu. Sînt reprezentate însă și lucrări din cercul barocului tîrziu sau chiar, în cîteva cazuri izolate, piese mult mai recente, din epoca de apunere a muzicii bisericești. O bună parte din operele colecției provin din Viena, Krems, Kopeček, Lipník, ceea ce dă acestui fond caracterul unei valoroase documentații asupra muzicii secolului al XVIII-lea și chiar al XIX-lea. Această valoare justifică deplin interesul vădit de autoare în descifrarea tainelor pe care le putem descoperi parcurgînd asemenea colecții de izvoare ale istoriei muzicii.

MIRCEA VOICANA

JIRÍ SEHNAL

Vývoj figurální hudby na chrámovém kúru ve Velkých Losinách

(Dezvoltarea muzicii figurale în corul din Gross-Ullersdorf), în *Casopis Moravského Musea. Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales II*, Brno, LIII/LIV, 1968–1969, p. 29–52.

Spiritul în care este abordată problema dezvoltării istorice a muzicii în acest studiu al lui Jiří Sehnal, recunoscut specialist în istoria muzicii secolelor XVII–XVIII și în istoria organisticii, este acela al interinfluențării dintre muzica practică în centrele urbane, castele și bisericile din orașe pe de o parte, și muzica din așezările rurale, inclusiv cea a bisericilor de sat. Izvoarele directe, partituri în special, pentru cunoașterea acestui fenomen rural nu s-au păstrat decît sporadic, așa încît tot ceea ce se poate face astăzi este o reconstituire parțială pe baza scriptelor contabile și a instrumentelor muzicale despre care avem știri mai concrete.

Un asemenea centru muzical cu activitate interesantă în ultimele două sau trei secole este localitatea moravă Velké Losinách sau, pe numele ei german, Gross-Ullersdorf. Fostă așezare a familiei nobiliare Žerotín, în castelul căreia se aprecia și muzica franceză a lui J. B. Lully, această localitate din Moravia de nord a fost dotată încă din 1599–1603 cu o biserică în care a fost instalată o primă orgă în 1648, care a fost înlocuită cu o alta în 1721–1722, urmînd apoi o a treia, cea de astăzi, construită în 1767–1768 de Johann George Schwartz, pe care autorul îl apreciază ca un bun meșteșugar, lipsit însă de finețe artistică, de o mai mare inventivitate în construcția instrumentului.

În jurul acestor instrumente s-au adăugat altele, de suflat și de coarde, creîndu-se astfel premisele

a ceea ce autorul numește « muzică figurală », adică o muzică vocală acompaniată de instrumente.

Din documentația ce se poate interpreta astăzi rezultă că pe la mijlocul secolului XVII, la Velkých Losinách se folosea contrapunctul vocal în sens și stil vechi, probabil însoțit de bas general. Presupunerea aceasta decurge din prezența în fondurile muzicale ale timpului a unor lucrări ca cele ale lui Orlando di Lasso (în inventarul din 1709), de pildă. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea pătrunde însă noua muzică pentru voci concertante și acompaniament de bas general, muzică reprezentată bogat, prin 112 piese, în inventarul școlii din Ullersdorf întocmit la 1682. Instrumentele de coarde au început să fie folosite relativ tîrziu, prima pereche de viori și o violă fiind achiziționate abia în 1694. În primul sfert al veacului al XVIII-lea a fost preferată muzica cu acompaniament de orgă și coarde, dar în 1721 acestora li se adaugă două oboae, urmate de două clarine în 1723 și de treptata completare a formației cu alte instrumente, măsură revoluționară care obliga autoritățile să reacționeze interzicînd de pildă, la 1754, utilizarea trompetelor la procesiuni și slujbe religioase. Înclinarea pentru instrumentele de coarde se pare că era la Velkých Losinách destul de accentuată; totuși pînă spre începutul secolului al XIX-lea instrumentele preferate par a fi cele de suflat. În acest sens se înscrie și adoptarea în formație a clarinetului, care apare la biserica din această localitate la 1796, după ce

intervenise la 1793 în formația din Altstadt, preluat fiind din arsenalul instrumental cu care se făceau serenadele și se intonau marșurile militare. Autorul dă interesante date despre apariția succesivă a trompetelor, timpanelor, flautului travers etc. El reușește totodată să urmărească dezvoltarea ascendentă a muzicii figurale și relativa ei decădere, paralelă cu scăderea nivelului gustului muzical, în

a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În concluzie, Jiří Sehnal consideră că nivelul fenomenului muzical de la Velk ch Losinách depășește media în secolele XVII și XVIII și reprezintă un exemplu de cor sătesc morav și totodată un criteriu de referință pentru cunoașterea muzicii acelei epoci.

MIRCEA VOICANA

ALENA NĚMCOVÁ

Janáčkova houslova sonata. Geneze déla

(Sonata pentru vioară și pian a lui Janáček), în *Časopis Moravského Musea. Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales II, Brno, LII, 1967, p. 289—300.*

Ca și *Sinfonietta* lui Janáček, *Sonata pentru vioară și pian* a acestuia este unicul opus în genul, forma și pentru formația aleasă, compozitorul nemaiîngăduindu-și să mai dea în vileag și o altă sonată pentru vioară și pian. Totuși Vladimir Helfert menționa chiar în 1939, în cartea pe care o scrisese despre Janáček, două asemenea sonate compuse în anii de studii ai lui Janáček la conservatoarele din Leipzig și Viena. În 1889, două părți dintr-o sonată neterminată sînt amintite în corespondența pe care Janáček o purta cu viitoarea lui soție Zdeňka. O altă sonată, compusă prin aprilie-mai 1880, ar fi fost dedicată lui Fr. Krenn, care îi era profesor de compoziție la Conservatorul din Viena; de structură cvadripartită, considerată de tînărul compozitor ca un succes pe linia încercării de a se supune formelor prestabilite, sonata nu s-a bucurat însă de succes nici la concursul pentru medalia Conservatorului din Viena, nici în fața criticilor din Brno unde a fost executată. De aci se pare că a decurs renunțarea lui Janáček nu numai la această operă ci chiar la abordarea formei, la care nu revine decît peste 34 de ani, în 1914, la începutul primului război mondial.

Și ca geneză și stilistic, sonata compusă în 1914 formează un grup cu *Basmele* pentru violoncel și pian și cu pierdutul *Trio* cu pian pe o temă din *Sonata Kreutzer* de Tolstoi (1908). Autoarea datează sonata

ca provenind din 1914 pe baza unei însemnări autografe a compozitorului pe una dintre fragmentarele schițe pregătitoare ale acestei lucrări, căreia se pare că Janáček i-a acordat o atenție deosebită, ocupîndu-se de creația ei un timp relativ îndelungat, în decursul căruia a supus-o la revizuri și refaceri în vederea unei maxime expresii stilistice și a unei cît mai precise modelări a formei. Drumul parcurs de aceste prelungi îmbunătățiri pînă la publicarea sonatei în 1922 face obiectul unei judicioase investigații din partea autoarei care, alături de analiza formală a piesei, are grijă să adauge permanente referiri la preocupările estetice ale compozitorului.

Deoarece drumul creator al lui Leoš Janáček este marcat de evoluția creației sale din domeniul operei, nu putem decît să subscriem la sistemul de referiri utilizat de autoare, care ne aduce în discuție paralelă caracteristicile stilistice ale sonatei în raport cu diversele opere ale compozitorului. Alena Némcová conchide, din acest punct de vedere, că deși versiunea inițială a sonatei prezenta suficiente reminiscențe din stilul *Jenufa*, forma ei definitivă vădește o accentuată continuitate cu *Basmele* pentru violoncel și pian, dar și contingente clare cu *Brouček*, deci cu opere caracteristice pentru epoca de apogeu a creativității compozitorului.

MIRCEA VOICANA

MILOŠ ŠTĚDRŮŇ

Janáček, Verismus a Impresionismus

(Janáček, verismul și impresionismul), în *Časopis Moravského Musea. Acta Musei-Moraviae, Scientiae sociales II, Brno, LIII-LIV, 1968—1969, p. 125—154.*

În lămurirea aspectelor de orientare ale artei lui Janáček, discuția în jurul așa-numitului său impresionism persistă. Contribuția lui Miloš Štědroň se înscrie ca o foarte documentată și judicioasă participare la această discuție, care pornește de la raporturile cu impresionismul ce se pot bănuși la acela care manifesta deschis incli-

nația sa pentru principiile și categoriile verismului muzical și ale expresionismului. Dar aceste poziții sînt de pus în legătură cu poziția pe care Janáček, la începutul carierei sale — deci prin deceniul al noulea al secolului trecut — se situa față de romanticismul muzical caracteristic acelei epoci, și autorul procedează tocmai la stabilirea acestor raporturi,

pentru ca să se preocupe apoi de influența folclorizantă manifestată în creația compozitorului în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Pe această bază se pot aduce completări și noi puncte de vedere nu numai în legătură cu verismul și expresionismul, dar și cu posibilele influențe ale școlii neoruse. Totodată, sint de categoric interes noile documente pe care studiul de față le pune în circulație asupra cunoașterii de către Janáček a muzicii lui Claude Debussy. După ce ni se prezintă (însoțită de facsimile) analiza pe care Janáček a întreprins-o la 11 martie 1921 asupra celor trei schițe simfonice *Marea* de Debussy, se aduce în discuție însăși problema îndreptării tezei unor posibile paralele între Janáček și Debussy.

Este de remarcat că autorul înțelege să pornească în strinsă și încheagată urmărire a tematicii studiului său de la problematica wagnerismului și a postulatelor wagneriene, dezvoltând observația mai veche a lui Pierre Boulez după care grandoarea lui Debussy rezidă tocmai în spiritul dialectic, în faptul că a fost unicul muzician al timpului său care a știut să descopere și să dezvolte limbajul muzical wagnerian, negînd totodată estetica muzicală wagneriană. Autorul consideră că și în fața tînărului student Janáček au apărut aceleași probleme și reacția sa față de romantismul wagnerian germanizant a fost contraponderea pe care a căutat-o în muzica slavă, Dvořák jucînd întru aceasta rolul unui adevărat «catalizator». Această reacție antiwagneriană se va exterioriza la Janáček uneori tîrziu, după ce acele «convenții compoziționale» janáčekiene, cum le numește autorul, se vor fi configurat și consolidat. Dar, pentru urmărirea acestui proces, autorul este obligat să urmărească faza «incantației folclorice» morave pe care Janáček a parcurs-o, să-i detecteze consecințele și, pe de altă parte, să prezinte confruntarea artei sale cu verismul și cu muzica rusă. Din acest punct de vedere, Miloš Štědroň consideră că ne aflăm în fața unor contingente mult mai profunde și mai extinse decît ceea ce se putea la

un moment dat exprima prin teza «verismului pe bază folclorică». El înțelege de altfel să argumenteze opinia de mai sus printr-o largă apelare la elementele de limbaj și la mijloacele de tehnică componistică ce disting arta cristalizată a lui Janáček. Bazele apropierei dintre Janáček și arta veristă a lui Puccini sau opera *Louise* de Charpentier constă în dictatul realității, chiar în naturalism. De aci și interesul deosebit purtat de Janáček pentru orice progres în exprimarea lirică «prozaistică» (după termenul autorului) în fixarea laturii muzicale a limbajului uman (*id est* al vorbirii). De aceea, cînd constatăm strădania sa pentru o exprimare «naturală» ca cea pe care o promovează în *Casa morților*, înțelegem de ce pe atunci, prin anii 1900–1908, se apropia de o optică expresionistă. Pe de altă parte, este elocventă pentru determinarea cuprinderii largi a problematicii muzicale de către Janáček, atenția pe care acesta a acordat-o impresionismului și analiza la care a supus unele dintre operele lui Debussy. Štědroň nu omite de altfel să remarce caracterul de un tip deosebit pe care îl îmbracă această analiză, studiată pe larg în paginile articolului. Janáček și-a formulat, în legătură cu cercetările în domeniul folclorului, așa-zisa metodă a complicațiilor, pe care însă, prin 1920–1930, a extins-o ca metodă adecvată oricărei analize muzicale. În analizarea operelor sale sub aspectul tectonicii, melodicii, armoniei și a organizării coloristice el ne apare de multe ori învecinat impresionismului. Dar această constatare este valabilă și cit privește asemănările expresioniste, veriste etc. Aceste analogii sînt însă exterioare, verificabile numai fenomenologic, deoarece în realitate «convențiunile pregnant fixate» derivă la Janáček din muzica populară, din datul folcloric. Acesta este și răspunsul pe care autorul îl dă problemei de a ști dacă se poate stabili o paralelă — de ce natură ar fi ea — între Janáček și Debussy.

MIRCEA VOICANA

ROBERT PITROU

De Gounod à Debussy. Une „belle époque“ de la musique française.

Éditions Ablin Michel, Paris, /1970/, 240 p.

Să fie perioada care a început cu anul 1870 și durează pînă în zilele noastre o «a treia epocă de aur» a muzicii franceze? Oare într-adevăr «capitala muzicală» a lumii să se fi mutat de atunci încoace la Paris? Părerea aceasta predomină într-adevăr în muzicologia franceză de astăzi. Dincolo de unele exagerări, se pare totuși că o anumită doză de adevăr există aici. Unul din criticii francezi formați la începutul perioadei interbelice, Robert Pitrou, inclinat spre demonstrația elegantă și spirituală a faptelor, caracteristică spiritului galic, încearcă în cartea pe care o recenzăm aici să ridice mînușa. Într-adevăr, Robert Pitrou schițează cu multă măiestrie în vreo abia

200 de pagini (și de format mic pe deasupra), medaliale a 11 eminente muzicieni francezi ale căror vieți sînt legate toate într-un fel sau altul de a doua jumătate a secolului XIX sau de primii ani ai celui următor: Charles Gounod (1819–1893), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Edouard Lalo (1823–1892), Georges Bizet (1837–1875), Emmanuel Chabrier (1848–1894), Gabriel Fauré (1845–1924), César Franck (1822–1890), Henri Duparc (1848–1933), Ernest Chausson (1855–1899), Vincent d'Indy (1850–1931), Paul Dukas (1865–1935). Tratatamentul nu este însă același pentru toți: dacă, de exemplu, lui Gounod, Bizet sau Duparc le revin abia cite 7–8 pagini cvasi eseistice, d'Indy

în schimb ne este evocat într-o veritabilă micro-monografie de 48 de pagini. În asemenea condiții, bineînțeles se pierde întrucitva obiectivitatea necesară. Dar din carte emană o căldură și o vervă scinteietoare; disproporțiile se estompează, iar preferințele și subiectivismele legate de ele sînt uitate repede în pasionantele evocări făcute de Robert Pitrou.

Un flux unitar leagă între ele toate aceste figuri atît de diferite de compozitori — cel al școlii naționale franceze, școală care fără să se afirme poate atît de pitoresc ca cea rusă, cehă sau maghiară, își face totuși simțită existența ca atare, lucru ce reiese precis de sub inspirata pană a autorului cărții.

Totuși, după ce închizi acest frumos caleidoscop al lui Robert Pitrou rămii o clipă descumpănit. Oare a reușit autorul să-și demonstreze teza de la început? Parcă nu întocmai, căci, poate cu excepția, întrucitva, a lui Saint-Saëns, toți ceilalți, indiferent de prolificitatea lor reală, sînt în fond autorii a cite unei singure lucrări celebre: Gounod — *Faust*, Lalo — *Simfonia Spaniolă*, Bizet — *Carmen*, Chabrier — *Espana*, Fauré — *Balada*, Franck — *Simfonia în re*,

Duparc — *Caietul de lieduri*, Chausson — *Poemul, d'Indy — Simfonia pe tema unui cîntec de la munte*, Dukas — *Ucenicul vrăjitor*, ba chiar și Saint-Saëns este, mai presus de orice, autorul lui *Samson și Dalila*. Deci ar putea apărea oarecum ca justificată întrebarea: oare, cel puțin unii dintre acești mari muzicieni francezi, nu au cumva « suflul scurt »? Chestiunea însă nu ar fi bine pusă astfel, căci aici se impune, în primul rînd, nu o privire în adîncime, ci în lărgime — și, chiar dacă am considera creația celor 11 compozitori numai în lumina celor 11 capodopere pomenite, totuși ele alcătuiesc o pagină atît de cuprinzătoare și minunată a muzicii universale, încît nu poți să nu te închini în fața ei (deși se poate regreta, de exemplu, că unui Massenet sau unui Delibes nu li s-a făcut un loc printre paginile cărții).

Atunci Pitrou, și după el toți ceilalți critici francezi (ca N. Dufourcq de exemplu) au dreptate în ce privește întrebările de la început? Da, în măsura în care este vorba nu de unele aprecieri subiective, puțin exagerate, ci de reala și neasemuita frumusețe și eleganță din totdeauna ale mării muzici franceze.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

ÉMILE VUILLERMOZ

Claude Debussy.

Avec une préface de Bernard Gavoty. Flammarion, Paris /1970/, 158 p. + 1 pl.

A tit regretatul critic Émile Vuillermoz, cît și prefațatorul său postum, Bernard Gavoty au un mare scop mărturisit: în legătură cu Debussy, glorificat ca un adevărat « Claude de France », să-l revendice pe acesta ca fiind numai un mare impresionist și nimic altceva, nici un precursor al dodecafoniștilor, nici un « revoluționar » în muzică.

Dacă Bernard Gavoty atacă brusc cu viziera ridicată și tot atît de repede lăsată, Émile Vuillermoz însă, care l-a cunoscut personal pe Debussy, este un om al argumentelor expuse pe larg. Rezultatul: o micromonografie seducătoare, bazată pe amintiri personale, pe scrisori primite de la Debussy, pe analize. În acest context cu un acuzat subtext polemic, deci, Émile Vuillermoz îl evocă în primul rînd pe muzician așa cum se manifestă atît în opera sa cît și în relațiile cu alți oameni, însă legate de aceasta. Momentele formării și maturizării compozitorului sînt prinse cu meșteșug: întii « Trezirea » — « Anii de ucenicie » (impresionismul și simbolismul). « Tatonări » (*Ariile uitate, Mica Suidă, Două arabescuri, Cinci poeme de Baudelaire*), « Primele victorii » (*Preludiul la după-amiaza unui faun, Serbările galante — caietul I, Prozele lirice, Domnișoara aleasă, Cvartetul*), « Cuceriri glorioase » (*Pentru pian, Cîntecele lui Bilitis, Nocturnele*), « Nașterea lui Pelléas », vine în continuare intermezzo-ul consacrat « debussy-știlor », iar apoi: « Întoarcerea la pian » (*Stampele, Imaginile — caietele I și II, Preludiile, Operele de război* (sic): cele trei *Sonate, În alb și negru, Studiile pentru pian*), « Întoarcerea la

voce » (*Serbările galante — Caietul II, Trei cîntece de Charles d'Orléans, Trei balade de Villon, Trei cîntece de l'Hermite, Trei poeme de Mallarmé*), « Întoarcerea la orchestră » (*Marea, Trei imagini — cu Iberia —*), « Cîntecul lebedei » (*Martiriul Sfîntului Sebastian*). Astfel schițat, tabloul lui Émile Vuillermoz vizînd la reprezentarea cît mai fidelă în limitele impresionismului a celui cu care corespundase și pe care-l adorase în tinerețea lui, este foarte seducător, cu analize succinte, dar făcute de un om care-și cunoștea foarte bine meseria... Și totuși, există aici și ceva mai puțin de dorit: desconsiderarea ostentativ afișată față de ultimele lucrări ale maestrului venerat. Omul care-i reproșă, pe bună dreptate, lui Debussy, paginile critice neinspirate ale lui « Monsieur Croche », nu poate evita nici el « parti-pris »-urile; — Vuillermoz, deși undeva arată că s-ar ține de cele afirmate de Debussy însuși în ultimele sale scrisori asupra « slăbiciunii » lucrărilor sale finale scrise de un om minat de boală și de amărăciunile războiului, le respinge de fapt, ca și Gavoty în prefață, nu pentru aceasta, ci pentru că acolo Debussy se îndepărtase de impresionismul propriu-zis ajungînd la noi modalități de expresie.

În unele privințe, mai « debussyst » ca Debussy însuși, Vuillermoz nu-și poate concepe maestrul în afara impresionismului și se arată uneori, în această privință, destul de limitat în înțelegerea acestuia, așa că recitînd paginile anterioare în care el ni-l prezenta (cu regret, totuși) pe « Claude de France » ridicîndu-se contra unor aprecieri strict unilaterale în ce privește creația sa, deci împotriva

unor exagerări ale «debussy»-știlor, nu poți să nu simți că cei ce neagă apartenența exclusivă a lui Debussy la impresionism pot să aibă și ei dreptatea lor.

În ultimă instanță însă rămânem după lectura cărții cu o foarte frumoasă și limpede evocare a vieții și operei unui mare creator; cităm aici episodul bătăliei pentru Pelléas, prezentarea Mării, pledoaria caldă pentru acel relativ puțin reușit *Sfânt Sebastian*, ca să nu mai vorbim și de altele, precum acea zugrăvire atât de interesantă și de importantă în felul ei, a influenței muzicii populare din răsăritul Europei și din Extremul Orient asupra

lui Debussy, influență pe care Vuillermoz o numește pe drept cuvânt «capitală» și care i-a prilejuit lui Constantin Brăiloiu admirabilul său studiu *Pentatonismele lui Debussy*.

Și dacă ne mai oprim și la cronologia de pe frontispiciu, vedem că Émile Vuillermoz și-a făcut din plin datoria față de maestrul său: cu multele precizări aduse, cu paginile sale mișcătoare, viața și opera lui Debussy cu «variațiile» și în «orchestrația» sa constituie o reușită incontestabilă.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE

Ravel et nous.

Avec une préface de Colette. Éditions du Milieu du Monde, Genève, /1970/, 272 p. + 27 pl.

O valoroasă violonistă, silită să abandoneze prea de timpuriu o carieră ce se anunța strălucită, i-a solicitat unei cunoscute scriitoare să-i prefăteze mișcătoarea monografie pe care i-a închinat-o «omului, prietenului și muzicianului» Maurice Ravel.

Din amintirile ce se deapănă lin, concepute cu o grație și o eleganță într-adevăr pe măsura muzicii raveliene, Hélène Jourdan-Morhange încheagă un portret extrem de atrăgător, eliberat de orice idei preconcepute, al marelui maestru al componisticii franceze.

Întii vin împrejurările cunoștinței — cu Ravel omul, atit de fin, de copilăros, de neajutorat și de genial, și cercul de prieteni care constituia familia acestui om fără familie (precum i se întâmplase cândva și lui Schubert). Apoi este rîndul celor care într-un fel sau altul au contribuit la formarea sa: Gédalge, Fauré, Debussy.

Un capitol special este închinat influențelor, preferințelor și întrebărilor lui Ravel. Dragostea sa pentru marii clasici și marii romantici este de notat într-o epocă cînd se tinde să se acrediteze «impresia» că nu mai există nimic de seamă în muzică în afara preclasicilor și modernilor. În ce privește impresionismul, Hélène Jourdan-Morhange intră respectuos, dar ferm, în contradicție cu Émile Vuillermoz și precizează, că dacă Debussy și Ravel au fost marii maeștri ai curentului respectiv, totuși epitetul de «impresionist», deși «exact» în ce privește unele compoziții reprezentative ale celor doi mari muzicieni este în ultimă instanță «mult prea restrictiv» în ce privește ansamblul creației lor. În orice caz, în sufletul lui Ravel își aveau un loc și Satie și Stravinski și precursorii acestuia din «Grupul celor cinci» (cu menționarea admirabilei orchestrări a *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski) și Schoenberg și cei șase (Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Durey, Tailleferre). Numai acum, după toate aceste precizări preliminare, autoarea își permite să treacă la analiza capito-

lului «Gustul fantasticului la Ravel» avînd ca obiect *Mama mea gîsca*, *Pavana pentru o infanță defunctă*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Seherazada*, *Daphnis și Chloe*, *Gaspard de la Nuit*, opera *Copilul și vrăjile* (pe libretul scriitoarei Colette, aceeași care prefătează cartea).

«Ravel și poezii lui» ne evocă cele *Trei cîntece*, baletul *Adelaida* (pe teme «Valsurilor nobile și sentimentale»), *Istoriile naturale*, *Trei poeme de Mallarmé*, *Două poeme de Clément Marot*, *Melodiile ebraice*, *Poeme de Ronsard*, *Cîntece grecești*, *Cîntece madecase de Évariste Parny*, *Trei melodii ale lui Don Quijotte*. Bineînțeles «Spania și Dansul» dețin un loc aparte cu *Habanera*, *Alborada del Gracioso*, *Rapsodia spaniolă*, opera *Ora spaniolă* (aceasta larg analizată), mult prea celebrul *Bolero* și *Valsul* (și el amplu analizat).

În ce privește «muzica de cameră» și «cîntările instrumentale» Hélène Jourdan-Morhange, — după ce trece destul de repede peste *Tzigane* (orchestrată ulterior) dă o serie de ample precizări asupra *Duetului pentru vioară și violoncel* și asupra *Sonatei pentru vioară*, care i-au fost dedicate de Ravel și pe care le-a studiat sub directă lui îndrumare; de o atenție deosebită se bucură și *Trio-ul* și *Cvar-tetul* ca și cele două *Concerte pentru pian*.

Un intermezzo consacrat figurilor luminoase a doi mari interpreți ravelieni — cîntăreața Jane Bathory și pianistul Ricardo Viñes, prieten din copilărie al compozitorului, face trecerea spre «Anii din urmă» cu grava îmbolnăvire a compozitorului, cu «vizita în Maroc», cu «Visele schițate» (între care baletul nerealizat *Morgiana*) și cu «Moartea» care, în 1937, l-a răpit după 4 ani de agonie chinuitoare.

Carte gravă, elegantă, de mare suflu, atit prin cele scrise, cît și prin admirabilele 27 de planșe care o însoțesc, *Ravel et nous* de Hélène Jourdan-Morhange este una din acele puține, cărora nu le poți aduce nici o obiecție.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

A bordind viața și opera renumitului membru al «grupului celor cinci», R.-M. Hofmann își propune o evocare minuțioasă a unui mare compozitor, teoretician muzical și orchestrator de seamă. Foarte fin cunoscător al mediului în care s-a format Rimski-Korsakov, autorul monografiei aduce o serie de precizări asupra acestuia.

În analiza «Grupului celor cinci», R.-M. Hofmann dă dovadă de o reală obiectivitate: fără să diminueze pe nimeni dar și fără să supraaprecieze nimic autorul arată că în mersul înainte al grupului, pe lângă marile succese cunoscute au existat și unele neajunsuri — diletantismul strimt impus grupului de Balakirev, vederile într-un fel foarte largi, dar în alte privințe extrem de nejuste ale lui Stasov și în sfârșit regretabila ratare a lui Cui care de altfel avea să se acopere de ridicol, atacind cu vădită rea credință între alții pe Wagner, și pe Rimski-Korsakov însuși. Faptul însă că în pofida acestor vicisitudini cei patru membri într-adevăr de înaltă clasă ai grupului, Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin și Balakirev și-au înscris numele în cartea de aur a muzicii ruse și universale și că Stasov a rămas de asemenea ca un mare critic se bucură de o justă apreciere și zugrăvire în cartea lui R.-M. Hofmann.

Printre evenimentele vieții lui Rimski-Korsakov se strecoară, într-o înlănțuire foarte frumos realizată, analizele succinte și clare ale principalelor sale lucrări: *Fantezia sîrbă*, *Sadko-tablou simfonic*, *Antar*, operele *Pskovitianka*, *Snegurocika* și *Noapte de Mai*, *Concertul pentru pian*, *Simfonieta*, *Capriciul spaniol*,

Seherezada, *Marele Paște Rus*, operele *Noapte de Ajun* și *Sadko*, *Cvartetul*, *Trio-ul*, operele *Mozart* și *Salieri*, *Logodnica țarului*, *Țarul Saltan*, *Kașcei nemuritorul*, *Orașul nevăzută-Kitej* și *Cocoșul de Aur*, *Tratatul de armonie* și cel de *orchestrație*. Acestea se proiectează pe fundalul creării noului cenaclu de la Beliaev, al contactului mai strîns, pe de o parte cu muzica populară, iar pe de alta, cu creația lui Wagner, și în sfârșit, pe cel al revoluției ruse de la 1905, în decursul căreia, fără să ia parte efectiv la ea, Rimski-Korsakov a avut o poziție progresistă, curajoasă și demnă.

R.-M. Hofmann nu-l idealizează pe Rimski-Korsakov și pune în lumină și limitele sale, atît în ce privește o serie de lucrări lipsite de valoare (ca operele *Servilia* și *Pan Voievoda*) cît și în legătură cu marea controversă dacă Rimski-Korsakov a denaturat sau nu lucrările lui Musorgski și Borodin pe care le-a finisat și orchestrat; poziția sa aici este, după noi, cea justă: fără să fie de acord cu o serie de modificări aduse în special partiturilor lui Musorgski, R.-M. Hofmann arată totuși că Rimski-Korsakov a fost animat de cele mai curate intenții și că fără contribuția sa, nici Musorgski, nici Borodin nu ar fi rămas ca atare, cu lucrările lor capitale, în istoria muzicii.

Un tabel cronologic, un catalog al operelor, o discografie critică și o bibliografie completează în modul cel mai binevenit această monografie într-adevăr reprezentativă prin calitățile ei.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

T E A T R U

- VALERIU ANANIA, *Steaua zimbrului*, Editura Eminescu, București, 1971, 236 p.
- JEAN ANOUILH, *Cher Antoine sau iubirea ratată*, traducere de Andrei Băleanu, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », București, 1971, 110 p.
- AUREL BARANGA, *Teatru. Comedii*, vol. I—III, Editura Eminescu, București, 1971, 366 + 394 + 342 p.
- LUCIAN BLAGA, *Teatru*, ediție și prefață de Eugen Todoran, Editura Minerva, București, 1971, 552 p.
- ION BRĂESCU, *Clasicismul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1971, 154 p.
- N. CARANDINO, *De la Electra la Dama cu camelii*, Editura Meridiane, București, 1971, 208 p. + il.
- BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA, *Apus de soare*, ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu, prefață și tabel cronologic de Teodor Virgolici, Editura Minerva, București, 1971, 460 p.
- VICTOR EFTIMIU, *Opere*, vol. III — *Teatru. Dramele medievale*, Editura Minerva, București, 1971, 586 p.
- ÉMILE FAGUET, *Drama antică. Drama modernă*, traducere de Crina Coșoveanu, prefață de Marcel Petrișor, Editura Enciclopedică Română, București, 1971, 160 p.
- B. P. HASDEU, *Răzvan și Vidra*, postfață de Constantin Măciucă, Editura Minerva, București, 1971, 270 p.
- MENANDRU, *Ursuzul*, traducere de N. I. Ștefănescu, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », București, 1971, 70 p.

- TUDOR MUȘATESCU, *Titanic-Vals*, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », București, 1971, 108 p.
- CAMIL PETRESCU, *Teatru*, prefață de Gh. Gana, Editura Minerva, București, 1971, 430 p.
- LUIGI PIRANDELLO, *Uriașii munților*, traducere de Florian Potra, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », București, 1971, 74 p.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatru*, traducere de Ion Vineanu, Editura Univers, București, 1971, 728 p.

C. D.

M U Z I C Ă

- GABRIELA CONSTANTINESCU, DANIELA CARAMAN-FOTEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, IOSIF SAVA, *Ghid de operă*, București, Editura Muzicală, 1971, 448 p.
- LADISLAU FÜREDI și DAMIAN VULPE, *Telemann*, București, Editura Muzicală, 1971, 182 p.
- ROMEO ALEXANDRESCU, *Paul Dukas*, București, Editura Muzicală, 1971, 130 p.
- GEORGE SBÂRCEA, *Orașele muzicii*, București, Editura Muzicală, 1971, 220 p.
- ANA VOILEANU-NICOARĂ, *Chipuri și mărturii*, București, Editura Muzicală, 1971, 130 p.

B. C.

EUGÈNE DEGHEYTER:
RADU PALADI:

- Internaționala
- Porniți înainte, tovarăși
- Doina Hașului
- Mîndra și a libertății
- Mereu înainte
- Hei-rup
- Imnul muncii
- Steagul partidului
- De-aș avea un milion de inimi
- Cîntec senin
- Sub flamura luminii
- Din inimă îți cînt, partid iubit
- Partidului
- Te cînt, partid

MARIN CONSTANTIN:
MAURICIU VESCAN:
ION HARTULARI-DARCLÉE:
MATEI SOCOR:
SABIN DRĂGOI:
SERGIU SARCHIZOV:
IOAN CHIRESCU:
CONSTANTIN ROMAȘCANU:
VASILE POPOVICI:
MIRCEA NEAGU:

Orchestra de studio și corul Radioteleviziunii, dirijori: Constantin Petrovici, Gheorghe Danga, Carol Litvin, Em. Elenescu; ansamblurile U.G.S.R. și M.F.A., dirijori Victor Popescu și Dinu Stelian.

Soliști: Viorel Ban, Cornel Stavru, Ladislau Konya și Mihaela Căpriță.

Un disc omagial, cuprinzînd cîntece de masă dintre cele care au avut o foarte mare popularitate. Se remarcă înregistrarea de mare calitate și selecționarea unor interpretări excelente.

E C E 0514

MIHAIL ANDRICU:

Simfonia nr. 2 în fa major, op. 46

«Cenușăreasa», suită simfonică, op. 14 (Preludiu — Cîntecul păsării măiestre — Cîntecul voievodului — Cîntecul Cenușăresei — Baletul păsărilor — Final). Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Emanoil Elenescu.

Mihail Andricu și-a manifestat în creație predilecția pentru o muzică riguros și rafinat construită, alcătuiindu-și un stil care integrează teme de autentică proveniență folclorică într-un echilibru de factură clasică al formei și al expresiei. În acest sens, discul cuprinde o lucrare caracteristică: *Simfonia a doua* (distinsă în 1947 cu premiul Academiei), și o lucrare de excepție prin programatismul ei: *suita simfonică pentru orchestră mică «Cenușăreasa»* (extrasă din muzica de scenă cu coruri, cîntece și balet (op. 11) pe text de Cecilia Hallunga).

E C E 0521

DORU POPOVICI:

Mariana Pineda, operă într-un act după Federico Garcia Lorca.

Marina Krilovici, soprană; Viorica Cortez Guguianu, mezzosoprană; Dionisie Konya, bariton; Lucian Marinescu, bas. Corul de femei și orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor Carol Litvin.

Concepută ca operă-oratoriu, *Mariana Pineda* este un omagiu adus marelui scriitor și luptător pentru libertate, Federico Garcia Lorca. Textul este tradus de Edgar Papu după o versiune concentrată. Opera este alcătuită pe principiul numerelor închise, compozitorul urmărind în primul rînd expresivizarea muzicală a conținutului, într-o sinteză de stiluri diverse: «canto jondo», parlando-rubato, efecte de bel-canto, o tratare serial-modală a materialului muzical.

E C E 0522

DIMITRIE GEORGESCU KIRIAC:

- Să cîntăm Doina
- Cîntecul miresei
- Hi, hai, murgule, hai

S-a dus cucul
Stăncuța
Revedere (pe versuri de M. Eminescu)
Am umblat pădurile
— Coroană de vișinel
Cetină, cetioară
Orație de nuntă
Mărioara
Mînia
Cîntec de dor
Om fără noroc (*Frumosul vine pe apă*)
Corul Filarmonicii « George Enescu », dirijor Vasile Pânteș.
Soliști: Aurelia Diaconu, Florian Dumitrescu (12).

Este excelentă ideea de a reuni pe acest disc lucrări corale ale celor doi compozitori a căror creație este privită în general comparativ fiindcă amîndoi și-au consacrat talentul muzicii corale, pornind de la prelucrarea folclorului țărănesc într-un moment cînd aceasta a însemnat o reformă a mijloacelor de exprimare muzicală. Caracteristica muzicii lor este punerea în valoare a melosului de esență modală; dar în vreme ce D. Kiriac a tins spre o sinteză a acestuia cu spiritul armonic pe care-l presupunea existent virtual în natura intimă a unor melodii de un modalism arhaic, simplificîndu-și în acest scop scriitura la maximum, Gh. Cucu a adoptat o scriitură polifonică lineară, arhitecturată în forme mai ample (*Frumosul vine pe apă* — formă liberă, cu elemente de rondo), preferînd modurile majore și minore ale folclorului în circulație.

E C E 0531

ANCA JALOBEANU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea, 1963, 541 p., 52 lei; vol. II, De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea, 1965, 543 p., 51 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- . * . *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * . *Pagini de veche artă românească. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- . * . *Istoria teatrului în România*, vol. I, De la începuturi până la 1848, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, 1848—1918, 1971, 568 p., 60 lei.
- . * . *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896—1948*, 1971, 239 p., 19,50 lei.
- . * . *George Enescu, Monografie*, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 19, NR. 1, P 1—128, BUCUREȘTI, 1972.

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

Lei 25

43886